





المشروع القومي للترجمة



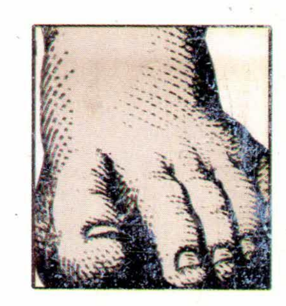
چووست سمايرز

الفنون والآداب تحت ضغط العولمة

ترجمة : طلعت الشايب

909







بعد أن حولت العولمة كل شيء في حياتنا - بما في ذلك المعرفة - إلى سلعة تتحكم في إنتاجها وترويجها وتوزيعها وتلقيها، أصبحت الساحة الثقافية معتركا رمزيا تتصارع فيه قوى اقتصادية عاتية للسيطرة على السوق الثقافية، وهذا كتاب عن **الضغوط** التي تمارسها **العولمة** على مختلف أشكال وأساليب التعبير الفني لكي تنزع عنها طابعها المحلي وتقضي على **التنوع الخلاق**، وتفرض على المجتمعات نسقا جديدا من العلاقات المتبادلة بين الاقتصاد والسياسة والثقافة تساعد على تكريسه تكنولوجيا الاتصالات المتقدمة والمعلومات التي هي جزء لا يتجزأ من البناء الأيديولوجي الكلي الذي يحكم المرحلة.

بالرغم من تزايد حجم القوى المناهضة للعولمة ولتيار الليبرالية الجديدة الجارف، وتزايد عدد من يقولون "لا" بعد "سياتيل" و"بورت أليجرو" و "جنوة" و "كانكون" معلنين أن **العالم ليس للبيع** ، وأن بالإمكان صنع مستقبل بديل...

بالرغم من ذلك لا نلمس وجودا بارزا للقطاعات الثقافية والفنية في العالم، وهو الوضع الذي ينبغي تغييره، وفي هذا السياق يطرح المؤلف فكرة تأسيس حركة عالمية على هيئة منظمة غير حكومية يكون لها أفرع منتشرة متنوعة النشاط، ويقترح لها مجموعة من المهام الاستراتيجية لحماية **التنوع الثقافي**، مثلما تعمل جماعات ومنظمات البيئة لحماية التنوع البيولوجي.



لوحة الغلاف الأمامي : سلفادور دالي

لوحة الغلاف الخلفي : آندرو كوربت

تصميم الغلاف / حسن كامل

المشروع القومى للترجمة

چووست سمايرز

الفنون والآداب تحت ضغط العولمة

ترجمة: طلعت الشايب



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٩٠٩
- الفنون والآداب تحت ضغط العولمة
- چووست سمايرز
- طلعت الشايب
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :

ARTS UNDER PRESSURE
(Promoting Cultural Diversity in
the Age of Globalization)
Published by: Zed Books Ltd.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت:٧٣٥٢٣٩٦ فاكس:٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St.. Opera House. El Gezira. Cairo
Tel:7352396 Fax: 7358084

المحتويات

مقدمة المترجم

١- دفاعًا عن التنوع الثقافى..

قد يختلف الباحثون - باختلاف منطلقاتهم الفكرية - فى تعريفهم لظاهرة العولمة ونشأتها وإمكانية التصدى لها، إلا أن ما لا خلاف عليه هو أن «القرية العالمية الواحدة» أصبحت واقعًا ملموسًا، وأن هناك نسقًا جديدًا من العلاقات المتبادلة بين الاقتصاد والسياسة والثقافة، تساعد على تكريسه كل يوم تكنولوچيا الاتصالات والمعلومات المتقدمة، التى هى جزء لا يتجزأ من البناء الأيديولوچى الكلى الذى يحكم المرحلة، والعولمة التى هى نتاج عمليات من التراكم الرأسمالى والعلمى والتكنولوچى، متعددة وشديدة التعقيد، تفرض على المجتمعات تحديات ثقافية فى ظل تزايد نفوذ بعض المؤسسات والمنظمات الدولية مثل البنك الدولى وصندوق النقد الدولى ومنظمة التجارة العالمية ومنظمة التعاون والتنمية الاقتصادية ونادى روما ومنتدى ديڤوس وغيرها.

لقد أصبح العالم بالتدريج أكثر تقبلاً لفكرة قبول ثقافة واحدة مسيطرة بعد نزع الخصوصية عن الثقافات المحلية والمحاولات المستميتة للقضاء على التنوع، والحقيقة أن كل من يكتبون أو يتكلمون عن العولمة يشيرون إلى تأثيرها على الثقافات الوطنية والقومية وعلى الهويات الثقافية، كما كان سؤال العولمة والثقافة حاضرًا دائمًا وبقوة، على أچندة المجلس الأعلى للثقافة فى مصر سواء فى مؤتمراته أو ندواته أو ترجماته، وهى أنشطة يشارك فيها أعداد كبيرة من المفكرين والباحثين، وبذلك كان المجال الثقافى العام فى مصر طرفًا فى حوار يدور على مستوى العالم.

كانت البداية قبل ثمانى سنوات عندما ترجم المشروع القومى للترجمة تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية (اليونسكو - الأمم المتحدة)، إسهامًا «فى إشاعة مجموعة من الأفكار الإيجابية التى وردت فيه، خصوصًا الأفكار التى تصل بين التنمية وسياقها الإنسانى الثقافى، أقصد إلى ذلك السياق الذى يؤكد أن التنمية الاقتصادية لا معنى لها ما لم تصبح جزءًا من ثقافة أى شعب، وأن الثقافة لا يمكن اختزالها لكى تصبح مجرد عامل مساعد للنمو الاقتصادى، وأن النظرة التى تعزل الاقتصاد عن

الثقافة إنما هى نظرة قاصرة عاجزة عن أن تدرك الترابط الوثيق بين جوانب الحضور الإنسانى وأنشطته المتباينة»[1].

وبعد هذا الكتاب توالت ترجمات المشروع القومى عن قضايا العولمة والهوية الاجتماعية والثقافة الكونية ومحدثات العولمة ومساءلة العولمة والإحساس بالعولمة وغيرها، وقد لفت انتباهى فى أثناء ترجمة هذا الكتاب الذى بين أيدينا، إشارات المؤلف فى أكثر من موضع إلى كثير من هذه الأعمال، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على أن المشروع القومى للترجمة يدرك تماماً - باعتباره مشروعاً للتنمية الثقافية - أن من بين مهامه الأساسية المشاركة مع غيره من المشروعات والمؤسسات والهيئات والمنظمات العربية والعالمية، وأن يفتح أفقاً جديداً من الوعى الثقافى والوعى النقدى والمشاركة فى الحوار الخلاق الذى يدور فى العالم الواسع من أجل مستقبل أفضل.

وإذا كانت كتب العولمة الصادرة قبل ذلك فى إطار المشروع القومى للترجمة قد ألمحت سريعاً إلى الثقافة، فى معرض تناولها لآثار الظاهرة الاقتصادية[2]، فإن هذا الكتاب «الآداب والفنون تحت ضغط العولمة» مكرس بكامله لهذا الموضوع الحيوى؛ ففى الجزء الأول منه يقدم المؤلف مسحاً شاملاً لساحة الفنون والآداب العالمية، ذلك المعترك الرمزى الذى تتصارع فيه قوى اقتصادية عاتية للسيطرة على السوق الثقافية، بعد أن تحول كل شيء فى حياتنا - حتى المعلومات والمعرفة - إلى سلعة يتم التحكم فى إنتاجها وتسويقها وتوزيعها وتلقيها؛ حيث لا يستطيع أحد أن ينكر أن العولمة الاقتصادية والرقمنة هما اللتان تضعان الشروط الجديدة لمعظم الإنتاج الفنى والتوزيع فى العالم بأسره، وخاصة فى مجالات الموسيقى والسينما والڤيديو والمسرح والكتب والتصوير والتصميم، كما يحدث ذلك على نطاق أوسع فى مجال الفنون البصرية، وهكذا تختفى حتى فكرة السوق التنافسية الحقيقية فى مجال الأفكار والصور بوجود عدد قليل من التكتلات الاحتكارية التى تتحكم فى ما يتم صنعه وتوزيعه وفى مكان عرضه وفى كيفية التصريح باستخدامه المستقبلى، كما يقول «بنچامين باربر»[3].

ويتناول الفصل الثانى من الكتاب قضية الحرية والحماية، انطلاقاً من إحدى الأفكار الأساسية للكتاب، وهى أن التجارة الحرة ليست شرطاً سليماً أو قويماً للتنمية الاقتصادية بشكل عام، وأنها ليست كذلك بالنسبة لتنمية حياة ثقافية تمتاز بالتنوع

والثراء ومرتبطة على نحو أو آخر بالأماكن التى يعيش فيها الناس، وأن إحدى آليات الدفاع عن التنوع، هى وضع سياسات ثقافية متنوعة وإلغاء نظام حق النشر وحقوق الملكية الفكرية التى يعتبرها غير مفيدة لمعظم المبدعين فى الغرب وكارثة بكل المقاييس بالنسبة للفنانين غير الغربيين، كما يطرح بدائل لذلك مثل حق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة. وفى نهاية هذا الفصل يتناول قضية بالغة الأهمية، وهى حماية التراث الثقافى العالمى من السرقة والنهب والاندثار والتدمير القصدى أحيانًا، كما حدث فى حالة تماثيل بوذا ونظام «طالبان» فى أفغانستان عام 2001.

مؤلف الكتاب يولى اهتماما خاصا لقضايا التنوع الثقافى، ويطالب بإلغاء نظام حق النشر المعمول به حاليًا، وقد استطاع أن ينظم مؤتمرًا عالميًا فى سبتمبر 2003 فى أحد المراكز الثقافية فى امستردام حضره عدد من الباحثين والناشطين الثقافيين فى العالم لبحث سبل حماية التنوع الثقافى. البروفيسور «چووست سمايرز» يعرف أنه والذين معه يسبحون ضد تيار الليبرالية الجديدة، وبالرغم من تزايد عدد المعارضين للعولمة وعدد من بدأوا يقولون «لا» بعد «سياتيل» و«پورت اليجرو» و«چنوا» و«كانكون» معلنين أن العالم ليس للبيع، وأن بالإمكان صنع مستقبل بديل، وبالرغم من تزايد حركة المعارضة لتيار الليبرالية الجديدة، فهم لا يلمسون وجودًا بارزًا للقطاعات الثقافية والفنية فى العالم وهو الوضع الذى ينبغى تغييره.

فى السبعينيات وأوائل الثمانينيات طالبت الدول غير الغربية من خلال «اليونسكو» بضرورة إنشاء نظام عالمى جديد للمعلومات والاتصال، ولم يحدث شىء، بل إن الدول الغربية استطاعت أن تنقل الثقافة والاتصال إلى المجال الذى كانت فلسفة التجارة الحرة قد بدأت تزدهر فيه وهو اتفاقية «الجات»، التى ستصبح فيما بعد «منظمة التجارة العالمية» باتفاقياتها المعروفة «الجات» و«الجاتس» و«التربس»، وذلك فى سنة 1995، وهنا ستبذل الدول الغربية قصارى جهدها لضبط وتنظيم الأسواق بما يسهل للتكتلات الاحتكارية العملاقة توزيع وترويج منتجاتها الثقافية والسيطرة على الأذواق والأسواق فى العالم. وفى منتصف التسعينيات برز مفهوم التنوع الثقافى كرد فعل لهذه السيطرة الاحتكارية، وفرض نفسه موضوعًا للحوار فى كثير من المجتمعات وليس فى إطار «اليونسكو» فقط، التى أصدرت بالاشتراك مع الأمم المتحدة تقرير

«تنوعنا الخلاق» السابق ذكره، بعد ذلك كان مؤتمر ستوكهولم فى أبريل 1998؛ حيث تم تبنى برنامج «اليونسكو» الخاص بسياسات التنمية الثقافية، وفى نوفمبر 2001 تبنت «اليونسكو» إعلانًا عالميًا جديداً للتنوع الثقافى لكى يكون دليل عمل لها إلى جانب الإعلان السابق، وفى أكتوبر 2003 طلبت الجمعية العامة لليونسكو من مديرها العام إعداد مسودة لاتفاقية عن التنوع الثقافى لمناقشتها فى اجتماع الجمعية العمومية فى خريف 2005، وفى ربيع 2004 اقترحت لجنة من الخبراء تغيير المسمى ليكون «اتفاقية حماية وتنمية تنوع المحتويات الثقافية والتعبيرات الفنية». يتضح من هذه المسيرة التى لم تسفر عن شىء حتى الآن، أن سؤال التنوع الثقافى أصبح مطروحًا بقوة على الأچندة السياسية مع بدايات القرن الواحد والعشرين، ولكن مؤلف الكتاب يذكرنا مرة أخرى بأن هناك انفصالاً بين التفكير والفعل وبين الرغبة والممارسة العملية، وهو إذ يعترف بأهمية مثل هذا النوع من الاتفاقيات وبأنها ستكون أداة مهمة بلا شك، إلا أنها خطوة لابد من أن تكون مصحوبة بتحركات اجتماعية تدفع الحكومات لتهيئة الظروف الكفيلة بازدهار التنوع، بعيداً عن سيطرة التكتلات الثقافية العملاقة وتحكمها. وسواء خرجت اتفاقية اليونسكو إلى حيز الوجود أو لا، فلابد من أن تكون التحركات الثقافية مؤثرة على الأچندة السياسية لكى لا تقع تحت سيطرة القوى الاقتصادية، ولذلك لابد من الإفادة من تجربة منظمات حماية البيئة. مهمة الدفاع عن التنوع الثقافى أصعب من مهمة الدفاع عن التنوع البيولوچى، فمن السهل أن يكتشف الناس تلوث الهواء وفساد الغذاء وقطع الأشجار وتغير الطقس، ولكن كيف يمكن إقناعهم بأن التنوع الثقافى لا يسخر من أذواقهم ولا يفسد عليهم متعتهم، وأن تعددية مصادر الإبداع وأساليب الإنتاج والتوزيع ستكون فى صالحهم؟

المؤلف يطالب بالتفكير فى حركة عالمية تتجسد فى منظمة غير حكومية، وليكن اسمها مثلاً «كل فنون العالم»، يقوم بالدعوة لتأسيسها كل من «الشبكة العالمية للتنوع الثقافى» و«التحالف من أجل التنوع الثقافى» بمشاركة عدد من المنظمات والشبكات الثقافية والفنانين والأدباء فى العالم، ويكون لها أفرع منتشرة متنوعة النشاط، ويقترح لها مجموعة من المهام الإستراتيچية، وهو شديد الحماسة لأفكاره، شديد الاهتمام بأن يصل صوته إلى كل مكان فى العالم. عندما أبلغته دار نشر **Zed Books** برغبة المجلس الأعلى للثقافة فى مصر فى ترجمة كتابه، كانت سعادته كبيرة وفاجأنا بإرسال ما يقرب

من مائة صفحة جديدة تشتمل على إضافات وتفاصيل وتعديلات على الطبعة الأولى، ولذلك يجد القارئ بين يديه هنا طبعة عربية مزيدة ومنقحة قبل صدور الطبعة الإنجليزية الثانية.

يبقى فى النهاية أن أتقدم بخالص الشكر للمسئولين فى Zed Books على سرعة استجابتهم وما قدموه من تسهيلات لكى نحصل على حق الترجمة والنشر، وللبروفيسور «سمايرز» على رحابة صدره وحسن تعاونه.

(المترجم)

إشارات:

(١) جابر عصفور – من تقديمه للطبعة العربية من تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية بعنوان «التنوع البشرى الخلاق» – المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (كتاب رقم ٢٧–١٩٩٧).

(٢) انظر: «عالم ماك» تأليف: بنچامين باربر وترجمة: أحمد محمود – «العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية»، تأليف: رونالد روبرتسون وترجمة: أحمد محمود ونورا أمين – «محدثات العولمة»، تحرير: مايك فيذرستون وترجمة: عبدالوهاب علوب – «مساءلة العولمة»، تأليف: پول هيرست وجراهام تومبسون وترجمة: إبراهيم فتحى – «ثقافة العولمة» تأليف: مايك فيذرستون وترجمة: عبدالوهاب علوب – «الثقافة والعولمة والنظام العالمى»، تأليف: أنتونى كنج وترجمة: محمد يحيى وآخرون – «ثقافات العولمة»، تأليف: فريدريك چيمسون وماساوميوشى وترجمة: ليلى الجبالى.

(٣) Jihad vs. McWorld (New York: Ballantine Books), 1996

٢- فلنصطلح..

إن اللغة قد تختار مصاحبة كلمات لأخرى دون غيرها مما قد لا يحجب استعماله نحو أو معنى ، وقد يستخف الناس ألفاظًا يستعملونها وغيرها أحق بذلك منها ..

(الجاحظ)

يجد القارئ هنا مسردين، أولهما لأهم الألفاظ والعبارات والمصطلحات كما جاءت في سياق الكتاب، حاولت فيها، قدر الإمكان تجنب التعنت الاشتقاقى فى إيجاد لفظة عربية واحدة بحيث تتساوى مع الأجنبية فى تعريفها المعجمى، أما المسرد الثانى فهو للاختصارات الواردة فى الكتاب، والتى تم الاصطلاح عليها.

أتمنى أن يلقى اجتهادى قبولاً لدى قارئ النص وألا «تدهسه عربيتى» أو تذهب به إلى المقصد الخطأ، فأكون من الذين تنطبق عليهم المزحة التى تقول إن «النص الأصلى ليس أمينًا مع الترجمة!».

(ط.ش)

أ - مسرد لأهم الكلمات والعبارات والمصطلحات ومعانيها فى سياق الكتاب

Action Films	أفلام الحركة
Animism	الأرواحية، أو مذهب حيوية المادة: الاعتقاد بأن لكل ما فى الكون روحًا أو نفسًا
Arts	الفنون والآداب
Authenticity	موثوقية - كون الشىء صحيحًا أو موثوقًا به
Biological diversity	التنوع البيولوچى
Braindrain	نزف الأدمغة
Cinematic élan	الإقبال الشديد على السينما
Cinematographic art	فن السينما
Collective consciousness	الوعى الجمعى
Commercials	إعلانات تجارية
Commercialism	النزعة التجارية (التأكيد المفرط على الربح)
Commercialization	الإدارة على أساس تجارى بهدف الربح
Commodification	تسليع
Comparative advantage	ميزة نسبية
Competitiveness	تنافسية
Conglomerates	تكتلات
Conservatism	نزعة المحافظة والإبقاء على ما هو قائم
Consumer Capitalism	الرأسمالية الاستهلاكية

Consumerism	النزعة الاستهلاكية
Content	المحتوى
Contexiualize	وضع الشيء فى سياقه
Corporate Culture	ثقافة موحدة
Creative commons	المشتركات الخلاقة
Creative diversity	التنوع الخلاق
Creative synchronization	مزامنة خلاقة
Creativity	روح الإبداع والابتكار
Cross ownership	ملكية متقاطعة
Cultural ambience	بيئة ثقافية
Cultural content	محتوى ثقافى
Cultural distinctiveness	تميز ثقافى
Cultural diversity	تنوع ثقافى
Cultural hertiage	تراث ثقافى
Cultural synchronization	تزامن ثقافى
Cyber libertarians	المتحمسون لحرية استخدام الفضاء الرمزى
Cyber space	الفضاء الرمزى
Deconstruction	تفكيك
Delocalization	إزالة الصبغة المحلية
Deregulation	إلغاء التقنين
Digital age	العصر الرقمى
Digital domain	المجال الرقمى
Digital gap	الفجوة الرقمية
Digital space	الفضاء الرقمى

Digitizing	الرقمنة
Discourse	الخطاب
Domination	هيمنة
Displacement	إزاحة
Ecological movements	حركات الدفاع عن البيئة
E- Commerce	التجارة الإلكترونية
Enlightenment	التنوير
Entertainment industry	صناعة التسلية
Eroduction films	أفلام البتر وتقطيع الأوصال
Experimentation	التجريب
Financial flows	التدفقات المالية
Folk Culture	الثقافة الشعبية
Fragmentation	التشظى
Free flow	التدفق الحر
Futurism	المستقبلية
Geolocation	تحديد الموقع
Global monoculture	ثقافة كونية أحادية
Globalism	العولمة
Good governance	الحكم الرشيد
High culture	الثقافة الراقية
Hertrogenization	تغيير الخواص أو العناصر
Homogenization	المجانسة

Human Development Report	تقرير التنمية الإنسانية
Hybridity	الهجنة
Hybridization	تهجين
Hypertext	النص المتشعب
Indigenous peoples	الشعوب الأصلية
Individualism	الفردانية
Infomedia	وسائط المعلومات
Informatics	المعلوماتية
Information society	مجتمع المعلومات
Information superhighway	طريق المعلومات الفائق السرعة
Information technology	تكنولوچيا المعلومات
Infotainment	التسلية بالمعلومات
Intercultural communication	الاتصال بين الثقافات
Interface	تداخل
Intracultural communication	الاتصال فى داخل الثقافة الواحدة
Intellectual capital	رأس المال الثقافى
Intellectual property	الملكية الفكرية
Market failure	فشل السوق
Market forces	قوى السوق
Market value	القيمة السوقية (فى السوق)
Mass culture	الثقافة الجماهيرية
Merger	اندماج (بين مؤسسات)
Meta language	اللغة الشارحة

Monopolistic	احتكارى
Monolythic system	نظام متماسك
Multiculturalism	التعددية الثقافية
Multi Media	الوسائط الإعلامية المتعددة
Multinational	متعدد الجنسية
Multiplex	مجمع قاعات عرض
Nation State	الدولة الأمة
Neolibralism	الليبرالية الجديدة
Nouveau riche	محدث نعمة
Orientalism	الاستشراق
Originality	الأصالة
Oligopolistic control	سيطرة قلة احتكارية
Oligopolization	احتكار قلة
Parochialism	ضيق الأفق (فى التفكير)
Peer to peer communication (p2p)	الاتصال بين شخصين
Piracy	قرصنة
Plagiarism	الانتحال
Plunder of works of art	نهب الأعمال الفنية
Postmodernism	ما بعد الحداثة
Principle of subsidiarity	مبدأ الإعانات
Privacy	خصوصية
Privitization	خصخصة

Prohibition	حظر – تحريم
Protected usufruct	حق الانتفاع المشمول بالحماية
Protective measures	إجراءات حمائية
Public debate	النقاش العام
Public domain	المجال العام – الساحة العامة
Puppet theater	مسرح الدمى (العرائس)
Reciprocity regulation	نظام التبادلية
Relativism	النسبية
Repertoire	ذخيرة (من الأعمال الفنية)
Repository	مستودع
Representations	تمثيلات
Selection mechanisms	أليات الاختيار
Soap opera	أوبرا الصابون (تمثيليات ومسلسلات)
Social engineering	الهندسة الاجتماعية
Steganography	إخفاء المعلومات والبيانات
Super text	النص الفائق
Telecommunication	الاتصال عن بعد
Telenovela	التلينوڤيللا (مسلسلات تلفزيونية)
Transnational	عابر للحدود القومية
Transparency	شفافية
Vertical integration	تكامل رأسى

Victimization	افتراس
Virtual	افتراضى
Virtual reality	الواقع الافتراضى
Virtuality	الافتراضية
Visual arts	الفنون البصرية
Voyeurism	التلصص

Westernization	الغربنة
World Bank	البنك الدولى
World Commission on Culture and Development	اللجنة العالمية للثقافة والتنمية
World Economic Forum	المنتدى الاقتصادى العالمى

ب - مسرد المختصرات الواردة فى الكتاب

ABCA اللجنة التجارية الأمريكية للفنون

(American Business Committe for the Arts)

CIA وكالة المخابرات المركزية الأمريكية

(Central Intelligence Agency)

CAYC مركز الفنون والاتصال

(Centre de Arte y de Communication)

COTT منظمة حق النشر الخاصة بترينيداد وتوباجو

(Copyright Organization of Trinidad and Tobago)

DCs الدول النامية

(Developing Countries)

E.C المفوضية الأوروبية

European Commission

EU الاتحاد الأوروبى

European Union

GAST الاتفاقية العامة للتجارة المستدامة

General Agreement on Sustainable Trade

GATS الاتفاقية العامة لتجارة الخدمات

General Agreement on Trade in Services

GATT الاتفاقية العامة للتعرفة والتجارة

General Agreement on Tarrifs and Trade

GNP	إجمالى الناتج القومى
	Gross National Product
ICDD	الاتفاقية الدولية للتنوع الثقافى
	International Convention on Cultural Diversity
ICM	المجلس العالمى للمتاحف
	International Council of Museums
IFPI	الاتحاد الدولى للصناعات الصوتية
	International Federation of Phonographic Industries
IACs	الدول المتقدمة صناعيا
	Industrially Advanced Countries
IIPRs	حقوق الملكية الصناعية والفكرية
	Industrial and Intellectual Property Rights.
IMF	صندوق النقد الدولى
	International Monetary Fund.
IMGP	البرنامج الدولى لضمان الوسائط الإعلامية
	International Media Guaranty Program
INCP	الشبكة الدولية للسياسات الثقافية
	International Network for Cultural Policies.
MFN	الدولة الأولى بالرعاية
	Most Favoured Nation
MoMA	متحف الفن الحديث
	Museum of Modern Art.
MPAA	الاتحاد الأمريكى للصور المتحركة
	Motion Picture Association of America

MPEA	الاتحاد الأمريكى لتصدير الصور المتحركة
	Motion Picture Export Association.
NWICO	النظام العالمى الجديد للمعلومات والاتصال
	New World Information and Communication Order
NWO	النظام العالمى الجديد
	New World Order
NGOs	المنظمات غير الحكومية
	Non - Governmental Organizations.
NAFTA	اتفاقية التجارة الحرة لدول أمريكا اللاتينية
	North American Free Trade Agreement.
OECD	المنظمة العالمية للتعاون الاقتصادى والتنمية
	Organization for Economic Cooperation and Development.
OIC	منظمة المؤتمر الإسلامى
	Organization of Islamic Conference
RIAA	الاتحاد الأمريكى لصناعة التسجيلات
	Recording Industry Association of America.
TRIPs	قضايا الملكية الفكرية المتعلقة بالتجارة
	Trade Related Intellectual Property Issues.
UNESCO	المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم
	UN Educational, Scientific and Cultural Organization.
UNSIA	الوكالة الأمريكية للإعلام
	US. Information Agency
USAID	الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية
	US. Agency for International Development.

WIPO المنظمة العالمية للملكية الفكرية

World Intellectual Property Organization

WTO منظمة التجارة العالمية

World Trade Organization.

تصدير المؤلف للترجمة العربية

من أجل فهم ثقافى أفضل

بينما أحاول أن أتصور كتابى عن «الفنون والآداب تحت ضغط العولمة» متاحًا فى ترجمة عربية عن المجلس الأعلى للثقافة فى مصر (المشروع القومى للترجمة)، يموج العالم من حولنا بتوترات كثيرة بعضها مرتبط، على نحو أو آخر، بالعالم العربى؛ فأنا أكتب هذا التصدير فى يوليو 2005 والقوات الأمريكية والبريطانية تواصل احتلالها غير المشروع للعراق، كما تواصل إسرائيل احتلالها للأراضى الفلسطينية، وفى الوقت نفسه يذبح العراقيون بعضهم بعضًا، بينما يقتل بعض مَنْ يدَّعون وصلاً بالإسلام الأبرياء من المصريين وغيرهم فى شرم الشيخ، ومن أهالى لندن والأجانب فى مترو الأنفاق فى العاصمة البريطانية، كما يذكر تقرير التنمية الإنسانية العربية «2003» أنه بالرغم من توفر رأس المال الإنسانى الضخم، فإن هناك من القيود والعقبات ما يعوق إنتاج المعرفة أو الحصول عليها ونشرها فى المجتمعات العربية، هذا الرأسمال الإنسانى كان من الممكن - تحت ظروف أفضل - أن يوفر قاعدة مادية صلبة لنهضة معرفية عربية. كما يؤكد التقرير نفسه أهمية المعرفة بالنسبة للدول العربية باعتبارها قاطرة للنمو الاقتصادى من خلال إنتاجية أفضل. هذه النتيجة التى يخلص إليها التقرير تجعلنا نتذكر معدل البطالة المرتفع بين الموهوبين من الشباب.

ما علاقة هذه المعلومات والبيانات المزعجة والمربكة بكتاب عن إنتاج وتوزيع وترويج أشكال التعبير المختلفة (السينما والموسيقى والرواية والشعر والمسرح والرقص والتصوير والتصميم وغيرها من وسائل التسلية) فى القرن الواحد والعشرين فى أنحاء العالم؟

إن الفنون والآداب - سواء أكانت جادة أم مسلية وسواء كانت تصل إلى جماعات محدودة أو إلى جماهير واسعة - تُسهم فى صنع هوياتنا الفردية والجمعية، كما أنها مصادرنا للمعرفة بما يحيط بنا وبما هو بعيد عنا. الفنون والآداب هى التى تضحكنا وتبكينا، وهى التى قد تجعلنا لامبالين أو بشرًا سطحيين أو تلهمنا أسمى الأفكار وأرقى المشاعر، وهى المنارات الهادية فى هذا العالم لكونها عناصر حيوية فى

حياتنا الإنسانية، محيطة بنا ساعات طويلة فى التلفزيون والسينما والشارع والطقس الدينى والمسرح، موجودة فى الكتب التى نقرأها، وفى التصميمات التى نراها، وفنون الأداء المختلفة التى نشاهدها.

على الفور، يبرز سؤال وثيق الصلة بذلك كله، وهو: من الذى ينظم ذلك ويسيطر على كل ما نراه ونستخدمه ونقرأه ونسمعه؟ من الذى يستطيع أن يوقظ مشاعرنا وعواطفنا ويحدد وجهتها، وفى الوقت نفسه يحجب عواطف أخرى ويقمع أفكاراً ويمنع مشاعر أخرى من أن تبرز إلى السطح؟ فى هذا الكتاب أقوم بتحليل القوى التى (تحاول أن) تحكم أو تقمع أو تحدد أو تسيطر على أشكال التعبير الفنى فى مطلع القرن الواحد والعشرين، بصرف النظر عما إذا كانت هذه القوى تجارية أو دينية أو ذات صيغة رسمية. فى الوقت نفسه يلاحظ أن هناك مئات الألوف من الفنانين والأدباء الذين يبدعون خارج الأطر الاقتصادية المسيطرة والقوالب الأيديولوچية السائدة، وهى إحدى العلامات الصحية للديمقراطية التى تؤمن بتعدد الأصوات، وهذه التعددية بدورها شرط من شروط مجتمع المعرفة.

كما يتضمن هذا الكتاب دعوة لإعمال الفكر والخيال لكى تصل أعمال الفنانين والأدباء وما تحمله من تنوع خلاق إلى جمهور عريض دون عوائق.

إن أحد الموضوعات المهمة التى ينبغى أن نعيد النظر بشأنها، هو ما إذا كان «حق النشر» لا يزال يحقق المصلحة العامة فى عالم المعرفة والإبداع وما إذا كان فى صالح معظم جماعة المبدعين؛ فحق النشر أو حقوق الملكية الفكرية هى، فى غالب الأمر، أدوات فى يد قلة من المؤسسات الثقافية العالمية للسيطرة والتحكم فى مجالات التعبير الفنى، ومن هنا، أطرح بديلاً لنظام حق النشر الحالى ذى التوجه الغربى، وكذلك للسيطرة الكونية على وسائل الإنتاج والتوزيع والترويج والتلقى للفنون والآداب من قبل عدد محدود من التكتلات الثقافية الاحتكارية التى يتمركز معظمها فى الغرب، وهو تهديد للديمقراطية وقيد على التفاعل الثقافى وتدفق المعرفة والخبرة الإنسانية.

كما أقدم فى هذا الكتاب مقترحات لكسر هذه التكتلات الاحتكارية على المستوى العالمى والمحلى، وإقامة بنى تحتية أكثر ديمقراطية وأكثر قدرة على إنتاج وتوزيع وتنمية وتلقى الفنون والآداب على تنوعها.

ليست الديمقراطية وحدها هى التى تحفزنا على ذلك؛ فهناك حقيقة أخرى وهى كون الفنانين قادرين على استعادة التواصل بين الفرقاء وبين مختلف الشعوب المتخاصمة؛ فحرفة المبدعين هى الاتصال والتواصل وأعمالهم هى أدوات ووسائل لذلك، من خلالها يتعرفون على الفوارق والاختلافات الثقافية، ومن خلالها يجسرون الهوة بين الشعوب والثقافات ويفتحون الطرق المسدودة.

الفنون والآداب التى لا تجنح إلى التبسيط تحافظ على استمرار الحوار العام، فتعلمنا أن نحلل المواقف المعقدة، وأن نطور من أفكارنا ومشاعرنا فى مواجهة عمليات أكثر تعقيداً، والاضطراب الذى وجد العالم نفسه فى خضمه فى مطلع القرن الواحد والعشرين يتطلب تضافر الفنانين والأدباء لشق قنوات الاتصال لكى نرى ونفهم بعضنا بعضًا. الفنون والآداب هى القادرة على تحقيق التفاعل الثقافى الذى نحتاجه، وهذا ينطوى على تحد بالغ الأهمية بالنسبة للفنانين والأدباء، ألا وهو كيفية الجمع بين حرية التعبير والمسئولية.

هذه بعض الأفكار التى أطرحها - بكل تواضع - فى هذا الكتاب، وكلى أمل فى أن تؤدى إلى فهم ثقافى أفضل بين شعوب العالم وإلى تفاعل ثقافى بين المبدعين العرب وغيرهم.

چووست سمايرز

أمستردام - ٣١ يوليو ٢٠٠٥

مقدمة

هذا كتاب عن الفنون والآداب، أتساءل فيه عما يتبقى من الحياة الفنية المحلية فى عصر العولمة الاقتصادية، ولماذا هى مسألة جديرة بالنظر؟ فالموسيقى والمسرح والرقص والتصميم والتلفزيون والسينما والقصص والشعر والأغانى والرسم والتصوير والنحت.... كلها أشكال مختلفة للاتصال والتواصل فى أى مجتمع، كما أن الفنون والآداب هى التى تنقل إلينا أعمق المشاعر والأحاسيس، وتمنحنا البهجة والمتعة، وهى الرفيق فى السراء والضراء، وكثيرا ما تستخدم لغوايتنا أو إقناعنا على نحو أو آخر، وفى بعض المجتمعات هناك حظر على بعض أشكال التعبير الفنى التى قد تعتبر مسيئة أو خطرة، إلا أن الناس، بشكل عام، يجدون أنفسهم فى مواجهة الصور البصرية، كما تنساب إلى أسماعهم الموسيقى الخلفية... وربما فى كل لحظة.

لم تكن الفنون والآداب هامشية فى أى زمن، وبالأحرى فى أيامنا هذه، فالإعلانات التى تحاصرنا تلجأ إلى الابتكارات الفنية. والسينما والڤيديو والموسيقى أنشطة تجارية واسعة، كما هى صناعة الكتاب. وبعض قطاعات عالم الفنون البصرية لا تعرف الاستقرار، شأنها فى ذلك شأن بورصة الأوراق المالية، التى تتبادل فيها الأيدى أموالاً طائلة، كما أصبح الإنترنت وسيلة فعالة لتداول الكثير من الإبداعات الفنية. وفى الوقت الذى يحاول فيه مئات الألوف من الفنانين أن يحققوا دخلاً يعيشون عليه، نجد أن قلة قليلة هى التى تستطيع أن تحقق أكثر من ذلك بقليل.

ما علاقة ذلك كله بالعولمة الاقتصادية والتجارة العالمية الحرة؟ لنطرح السؤال على نحو آخر: ما الأسباب التى تجعل الفنون والآداب فى أى مجتمع على هذه الدرجة من الأهمية، ولماذا ينبغى أن تكون مرتبطة بمجتمع معين بدلاً من أن تعكس أثر القوى الثقافية والاقتصادية التى تعمل على مستوى العالم؟ الإجابة هى: الديمقراطية.

من خواص الديمقراطية أنها مناخ يمكن الاستماع فيه إلى أصوات كثيرة مختلفة، مثلما يمكن التعبير عن آراء كثيرة مختلفة، والساحة العامة فى أى مجتمع ديمقراطى هى الفضاء الفكرى والمادى الذى يمكن أن يحدث فيه تبادل للآراء، وأن يتفاعل فيه جدال مفتوح حول كل القضايا دون تدخل من «وكلاء» الدولة الذين قد تكون

لديهم أجندتهم الخاصة، وربما يشكلون قوى تجارية ضاغطة هدفها الوحيد هو أن تبيع على قدر ما تستطيع.

الفنون والآداب من لوازم الجدال الديمقراطي، ومن ضرورات الاستجابة العاطفية وغيرها لذلك الكم الهائل من الأسئلة التى تطرحها الحياة، ولكى يتحقق ذلك هناك حاجة ماسة لتنوع واسع من أشكال التعبير وقنوات الاتصال. آراء الناس وأفكارهم تشكلها- إلى جانب عوامل أخرى - الكتب التى يقرأونها والموسيقى التى يستمعون إليها والأفلام التى يشاهدونها والصور التى يرونها - وليس على مستوى عقلانى فى جميع الأحوال- فالفنون والآداب التى تنتظم فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا كل أشكال التسلية والترفية والتصميم، تلمس عواطفنا ودوافعنا الكامنة غالبًا، وكذلك رغباتنا وآمالنا وتصوراتنا عن أنفسنا.

يحدث أحيانًا أن يكون للأعمال الإبداعية القادمة من أماكن مختلفة من العالم تأثير على جماعات معينة من الناس فى مجتمع معين وفى لحظة تاريخية معينة، وبالرغم من ذلك من المهم أيضًا أن نعرف أن جزءًا لا بأس به من الاتصال الفنى يعكس - دون حنين إلى الماضى- ما يحدث لدى جماعة معينة، بما فى ذلك ما يتراكم من خلال الانترنت أو تواصل الناس فى دول ومناطق مختلفة، وستكون الخسارة كبيرة إن لم تكن المشاعر التى تعبر عنها هذه الفنون والآداب وثيقة الصلة بالصراعات والرغبة فى البهجة وأساليب استمتاع الناس، والجماليات الفنية المفضلة فى مجتمع معين.

من المهم كذلك أن يكون هناك تنوع فى أشكال التعبير الفنى ينشره منتجون وموزعون مختلفون؛ إذ ليس هناك ما هو أكثر إنسانية من الأمل فى إيجاد أشكال من المسرح والموسيقى والفنون البصرية والأدب والأفلام السينمائية التى تعبر - على نحو كاف - عن مشاعر الإنسان المختلفة وعن ذائقته الجمالية.

إذا كان من الأساسى للديمقراطية أن يتم تقديم الفنون والآداب على نحو ذى صلة - ولو بدرجة ما - بالمجتمعات الفردية، يصبح من حق المرء أن يتساءل عن آثار العولمة الاقتصادية. مع أخذ كل الأمور بالاعتبار، نجد أن احترام الجهود المحلية ليس من بين أولويات نظام التجارة الحرة العالمى، فهل يعنى هذا أن الحياة الثقافية فى كثير من المجتمعات تتبخر.... أو فى سبيلها إلى التلاشى؟ هل يصبح من الأكثر صعوبة على

الفنانين أن يوزعوا أعمالهم على نطاق واسع فى محيطهم؟ وهل يعنى ذلك أن تركيز الاهتمام فى العالم سيكون على عدد محدود من المنتجات الفنية وصانعيها الذين يتم الترويج لهم فى كل مكان؟ وهل يعنى ذلك أيضًا أن الذوق سيصبح متجانسًا على مستوى العالم؟ أو ترانا نكون أكثر دقة لو تكلمنا عن زوال الصبغة المحلية الذى يحدث فى كل مكان؟

هذه هى نوعية القضايا التى أتناولها فى هذا الكتاب، مع الوضع فى الاعتبار أن هناك الكثير والكثير من الفنانين الذين يواصلون الإبداع وتقديم أعمال فنية مدهشة. وهو ينقسم إلى جزءين: الأول تحليل للوضع الراهن، والثانى يتضمن مقترحات للتغيير.

فى **الفصل الأول** سنجد أن الفنون والآداب ساحة تتصادم فيها العواطف والمشاعر المتضاربة والصراعات الاجتماعية وقضايا الوضع الاجتماعى، على نحو أكثر تركيزًا مما يحدث فى الاتصال اليومى، يضاف إلى ذلك كله المصالح الاقتصادية الحيوية التى تخترق المجال الثقافى دائمًا، لنجد أنفسنا فى ساحة حياة إنسانية مشحونة تمامًا، كما هو الحال الآن مع العولمة الاقتصادية التى تشحن بنية كثير من المؤسسات والأنشطة الثقافية.

معظم الذين يشاهدون التليفزيون ويستمعون إلى الموسيقى ويقرأون الكتب ويستمتعون بالفيلم السينمائى أو يشترون اللوحة الفنية.... معظمهم لا يعرفون من يملك وسائل إنتاج أو توزيع أو ترويج هذه الأعمال الفنية، وكلها وسائل تسلينا وتنير حياتنا اعتمادًا على كيفية رؤيتنا لها، ولماذا يجب أن يعرفوا؟ وبالرغم من ذلك -كما سنرى فى **الفصل الثانى** - فإن مسألة ملكية وسائل الإنتاج الثقافى والتوزيع والترويج هى القضية الأساسية فى معركة باتساع العالم حيث يدور الصراع من أجل الوصول إلى أكبر جمهور ممكن، أكثر منه من أجل أشباع ذوق جماعة صغيرة متعطشة للفنون والآداب.

فى **الفصل الثالث**: أدافع عن حق الفنانين والأدباء، فى كل من الدول الغنية والفقيرة على السواء، فى أن يحصلوا على تعويضات مجزية عن أعمالهم؛ إذ بينما ما زال كثيرون يتصورون أن حق النشر هو أحد المصادر المهمة لدخل المبدع -رغم أن الدلائل تشير إلى العكس- نجد أن هذا الحق، الذى يسمى عادة فى أوروبا بحق

المؤلف، قد أصبح واحداً من أهم المنتجات الثقافية فى القرن الواحد والعشرين، وهى ظاهرة تجعلنا نستبعد أن يكون هذا النظام ما زال يوفر الحماية لصالح معظم الموسيقيين والمؤلفين والراقصين والممثلين والكُتَّاب والمصممين ومبدعى الفنون البصرية والسينما. إن الساحة العامة تنكمش على أية حال مع عمليات الخصخصة المستمرة للمشتركات الإبداعية والفكرية، ولكى نقلب هذا المد الجارف، أقترح فى الفصل التاسع إلغاء حق النشر، الأمر الذى يمكن -حسب تحليلى- أن يكون لصالح الفنانين والساحة العامة ودول العالم الثالث، مع طرح بديل له.

فى **الفصل الرابع**: أتناول دور الفنون والآداب فى الحياة الاجتماعية على المستويين المحلى والعالمى، ففى أواخر القرن العشرين كانت هناك حركات تدعى أنه لا وجود لما يمكن أن يسمى بالمجتمع، وكان التأكيد على أننا كلنا أفراد ومواطنون لكل منهم إرادته المستقلة التى لا يعوقها قيد أو إطار اجتماعى ما. وفى بداية القرن الواحد والعشرين أدركنا أن ذلك صحيح إلى حد ما، وغير صحيح بالمرة بالنسبة لمعظم الناس، كما نعرف أيضًا أنه من غير المحبذ أن نكون منفصلين أو منبتى الصلة بمحيطنا الاجتماعى. وبعد أن خبرنا ما أحدثته الليبرالية الجديدة وإزالتها للصبغة المحلية، أصبحنا نعرف على نحو أفضل أن العالم كبير جداً ومعقد جداً، وإلى الدرجة التى تجعل من الصعب علينا أن نحدد وجهتنا فيه، وأن نجد لنا مكانًا أشبه بالملاذ الآمن. فى هذا الفصل أقدم -أولاً- أمثلة من حقل الإنتاج الثقافى الفسيح الذى يتم فى أرجاء العالم، ثم أقوم بعد ذلك بتحليل لعملية إزالة الصبغة الثقافية المحلية - وليس المجانسة فقط - التى تحدث أيضًا.

ويتناول **الفصل الخامس**: حقيقة مفادها أن لا إكراه رئيسيا من ناحية المبدأ بالنسبة لما يمكن استهلاكه؛ فكل صور العلاقات والأنشطة الاجتماعية يمكن تبادلها باعتبارها سلعًا. وفى عالم اليوم حيث تستطيع التكتلات الثقافية نشر أفكارها عما يجب أن تكون عليه الثقافة، يظل السؤال الحاسم هو: قصص من تلك التى تروى؟ ومن الذى يقوم بذلك؟ كيف يتم صنعها وتوزيعها وكيف يتلقاها الآخرون؟ لقد أصبحت الأعمال الفنية - وعلى نحو متصاعد - أدوات لنقل رسائل تجارية، ومهمتها خلق البيئة أو المجال الذى يحدث فيه إنتاج الرغبة، وعادة ما يكون مملوءًا بالعنف. كل إبداع فنى

ينقل مناخًا ومضمونًا وفكرة محددة عن أسلوب حياة معين وتصور ما للسعادة، والسؤال الذى ينبغى ألا نتفاداه هو: هل لذلك تأثير علىّ؟ عليك؟ علينا؟ عليهم؟ ربما يكون أبلغ العوامل المؤثرة هو الغياب الكامل لعدد كبير من القضايا عن الخطاب السائد والثقافة الاستهلاكية، فإذا فكرنا بقيم مثل الاحترام والمساواة والاعتدال والحكمة والبهجة والفضيلة والتضامن الإنسانى والمشاركة والمؤازرة، أو الاقتناع بأن هناك أمورًا ينبغى تجنبها مثل إيلام الآخرين أو الاحتفاء بالعنف... إذا فكرنا بمثل هذه القيم والمفاهيم فسنجد أنها - وغيرها كثير - ليست من بين قضايا عالم الثقافة الموحدة التى تفرزها العولمة.

وفى الجزء الثانى من الكتاب، أتناول بالبحث والتحليل تعليق جريدة «نيويورك تايمز» -مارس 1998- على قيام مؤسسة «بيرتلزمان- Bertelsmann» بشراء مؤسسة «راندم هاوس- Random House»، باعتباره عملية تجارية عادية فى عالم النشر:

> المشكلة بكل بساطة هى أن عملية البيع هذه تبدو أمرًا مألوفًا، عملية لا تثير سوى تنهيدة تعبر عن المدى الذى وصلنا إليه فى قبولنا- وكأنه أمر مسلم به- لذلك التقارب المطرد لكل الوسائط الإعلامية تحت مظلات مشتركة دائمة الاتساع، إلا أن شيئًا ما يضيع فى هذه العملية... سمه الملكية الموزعة أو المنتشرة للمنافذ الإعلامية، أو سمه - إن شئت - عدم الكفاءة الإنتاجية الديمقراطية فى تسويق المعلومات، سيكون من الصعب إيجاد مخرج من التكتلات.

منذ ذلك الحين، لم يعد الخروج من التكتل فى الحقل الثقافى أولوية بالنسبة لـ: «نيويورك تايمز»، هذا الجزء من الكتاب يحاول أن يملأ هذه الثغرة، ويقترح عدة حلول للمشكلات التى تناولناها بالتحليل فى الفصول السابقة.

فى الفصل السادس سيكون التركيز على اتفاقية التنوع الثقافى المعروضة للنقاش فى «اليونسكو» منذ خريف 2003 والتى سميت فى فبراير 2005 بـ «اتفاقية تعزيز تنوع المحتوى الثقافى والتعبير الفنى»، إلا أن هذا المسمى قد يشمله التغيير أيضًا، ومن شأن مثل هذه الآليات العالمية الملزمة قانونيا، أن تعطى الدول القومية الحق فى تنظيم أسواقها الثقافية لصالح تنمية التنوع الثقافى.

ويحاول **الفصل السابع** أن يحفز الخيال بشأن التنظيم الملائم لذلك، وهنا قد تطرأ على الذهن فكرة الملكية والقوانين وإلزام التكتلات الثقافية بأن تكون عرضة للمساءلة العلنية. وبالإضافة إلى تنظيم وضبط الأسواق الثقافية المحلية والإقليمية، ينبغى على الحكومات الوطنية أن تدعم إنتاج وتوزيع أشكال التعبير الفنى كافة فى حال إذا ما عجزت السوق عن تحقيق ذلك، وهو موضوع **الفصل الثامن**. ثم نكمل فى **الفصل التاسع** ما بدأناه فى الفصل الثالث حيث ناقشنا ضعف وعيوب نظام حق النشر المعمول به حاليًا. ومهما كانت الصعوبة، لا بد من محاولة صوغ بديل يحقق للفنانين والمبدعين، فى العالم شرقًا وغربًا تعويضًا أفضل ويعيد الاحترام للساحة العامة للمعرفة والإبداع.

إن العولمة الاقتصادية الحالية لا تضمن حماية الموروث الثقافى الذى نحن حماته. و**الفصل العاشر** يتناول هذا الموضوع الذى طال إهماله، كما يقارن العمل فى المجال الثقافى بنظيره فى مجال البيئة. وأخيرا، يتناول **الفصل الحادى عشر** القيمة المهمة لحرية التعبير والاتصال وموازنتها بقيمة أخرى لا تقل أهمية ألا وهى المسئولية التى يتحملها الفنانون والمبدعون ووكلاؤهم ومنتجو أعمالهم فى جميع المجالات.

كيف يمكن إذن أن يكون الوضع: الحرية فى مقابل المسئولية أم الحرية والمسئولية؟ وهى إحدى القضايا الرئيسية التى تشق الثقافات فى العالم وتفرق بينها، ورغم ذلك فإنها نادرًا ما تطرح للنقاش.

أرجو، بعد هذا التقديم الموجز، أن يكون قد اتضح الآن أن هذا ليس كتابًا عن الأشكال الفنية الفردية، ولا هو دراسة مقارنة بين الفنون فى مناطق العالم المختلفة. هذه دراسة باحث سياسى للأساليب التى يتم بها التعامل مع الفنون والآداب فى أنحاء العالم، وهى – على سبيل المثال – لا تقدم توصيفًا محددًا للمبادئ الأساسية لحق النشر أو حقوق الملكية الفكرية أو التجارة الحرة، وإنما التركيز فى مجمله على كيفية تنمية التنوع فى أشكال التعبير الفنى والعقبات التى تعترض ذلك.

لقد واجهت عدة عقبات منهجية رئيسية فى مرحلة التخطيط والبحث لإنجاز هذه الدراسة، وكان لابد من الإجابة عن أسئلة كثيرة. أولاً: كان علىَّ أن أحدد ما إذا كنت سأقوم بهذا البحث بمفردى أو بالمشاركة مع آخرين، وفى غيبة فريق من الباحثين من

أنحاء العالم، وجدت أن من الأفضل أن أعمل بمفردى، كذلك كان من المستحيل أن أتنقل فى أرجاء العالم لإجراء البحث فى المكان: فالأسباب المالية تحول دون ذلك، وإن كنت أتمنى، على أية حال، أن أتعرف على ما تحدثه العولمة الاقتصادية من تغيرات عن طريق البقاء لفترة قصيرة فى دولة أو منطقة لا أعرفها جيداً أو لا أعرفها على الإطلاق، ولذلك كله اعتمدت كثيراً على عدد كبير من المصادر الثانوية، وقد ساعدتنى صحف كثيرة مثل «لوموند» و «انترناشيونال هيرالد تريبيون» وغيرها من المجلات والدوريات على فهم التغيرات والتطورات التى لم يتم تناولها بعد فى دراسات مفصلة، كما أننى مدين بالشكر لأمناء المكتبات فى مؤسسات ومعاهد كثيرة متخصصة فى الدراسات الإقليمية وفى ميادين الفنون والآداب والثقافة، ورغم ذلك كله لم أجد كل ما كنت أتمناه من كتب، لعلها لم تكتب بعد! ظروف العمل بالنسبة لكثير من الباحثين فى الدول غير الغربية بالغة الصعوبة، ولا يجدون الفرصة فى غالب الأحيان لإجراء الأبحاث التى يريدونها حول الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للفنون والآداب فى بلادهم، أو لعلهم لا يجدون الناشر الذى يعمل فى السوق العالمية، كما أن الكثير من الأبحاث والدراسات لم يترجم، وإذا اعتبر القراء ذلك دعوة ونداء لدعم عملية الترجمة والنشر، سيكون ذلك فهماً صحيحاً لما أرمى إليه.

هذا الكتاب معنى بالحرية والحماية، وربما يكون من نافل القول بالنسبة لكثيرين أن الفنانين والمبدعين – وكذلك الإنتاج الفنى والتوزيع والتلقى – جديرون بالحرية، إلا أنه فى هذا الزمن، زمن الليبرالية العالمية الجديدة، لا تبدو حتمية الاهتمام الجاد بالفنان واضحة على نحو كافٍ. المناخ الثقافى الثرى فى حاجة إلى حماية، ولذلك لا بد من أن نحافظ على توازننا ونحن نمشى على هذا الحبل المشدود بين الحرية والحماية. كل عاشق لفن السيرك يعرف أن ذلك يتطلب مهارة فائقة، إلا أن النتيجة فى النهاية جميلة دائماً.

يتقدم المؤلف بخالص الشكر إلى الأصدقاء والزملاء الذين ساعدوه على القيام بالبحث وإنجاز هذا العمل بفضل تعاونهم وتشجيعهم وهم:

Kiki Amsberg, Sanderijn Amsberg, Barbara Clarke
Wendy Davies, Cees Hamelink, Dragan Klaic
Jaap Klazema, Ole Reitov, Marieke van Schijndel
Giep Hagoort

زميلي في مجموعة بحوث الفنون والآداب والاقتصاديات في: **Utrecht School of the Arts**

الجزء الأول

التعبير الفنى فى عالم مشترك

الفصل الأول

الفنون والآداب والعالم

الفنون والآداب: ساحة للصراع

نميل دائمًا للتعلق بفكرة مؤداها أن الفنون والآداب هى التى تمنحنا أفضل لحظات حياتنا، لحظات الانسجام والسعادة والتسلية، أو أنها تمنحنا الفرصة الفريدة للتفكير، ربما يكون ذلك صحيحًا، وهو جدير بأن نطمح إليه على أية حال، إلا أن هذه ليست القصة كاملة..... فالفنون والآداب ساحة فريدة تتصادم فيها التناقضات العاطفية والصراعات الاجتماعية وأسئلة المكانة والهوية. يحدث ذلك كله على نحو أكثر تركيزًا منه فى ظروف الاتصال اليومى، ويضاف إلى ذلك المصالح الاقتصادية الكثيرة التى تخترق المجال الثقافى دائمًا لنجد أنفسنا فى فضاء حياة إنسانية مشحونة. هناك من الناس مثلاً من تزعجهم الموسيقى الخلفية، وهناك من يشعرون بأن العمارة فى السنوات الأخيرة أصبحت تفتقر إلى الذوق الجمالى، وهناك من يعترضون على استخدام صور المرأة المغوية فى الإعلانات، كما أن هناك بشرًا يصبحون عدوانيين عندما تصطدم بعض أشكال التعبير الفنى بما هم مقتنعون به من أفكار، أو من يشعرون بأنهم مستثارون -صراحة أو ضمنا- للجوء إلى العنف. إن ما يمثل جمالاً ومتعة لشخص ما، قد يكون مصدر اعتراض ورفض من شخص آخر، ونادرًا ما يتفق الناس على ما له قيمة فى المسرح أو السينما أو الرقص أو الموسيقى أو الفنون البصرية أو التصميم أو التصوير أو الأدب؛ فالفنون والآداب قد تثير الشكوى والعدوان وعدم التسامح أحيانا، ولذلك ليس غريبا أن يتم حظر بعض الأعمال الفنية فى مجتمعات معينة، أو أن تعتبر على الأقل محل شك أو شبهة. هناك فنانون قتلوا بسبب أعمالهم، وهناك - غالبًا - نقص فى التمويل والدعم الاقتصادى لأشكال معينة من الفنون والآداب بينما يحظى البعض الآخر بنصيب الأسد لدعم إنتاجه وتوزيعه، وأحيانًا يرتفع المديح والتقريظ بعمل فنى إلى عنان السماء وربما يقابل بصمت مطبق، وغالبًا ما يكون هذا الدعم أو عدمه غير ذى صلة بنوعية العمل أو قيمته. يمكننى مثلاً أن أقول إن التمثيل فى معظم أفلام هوليود المعاصرة بعيد عن الإتقان، وإن الموسيقى مضجرة فى

معظم الأحيان... ولكن يبدو أن ذلك كله لا أهمية له ما دام الناس مستمتعون بالشريط. في تايوان مثلاً، كما يقول «ليو تشينج –Leo Ching» (1996: 177-8) «شهدت البلاد عدداً غير مسبوق من المغنين الشعبيين الشبان، هؤلاء المؤدون الذين أصبحوا سلعة رائجة كلهم من صغار السن وعلى درجة كبيرة من الوسامة والأناقة، وهم في الغالب الأعم ضعاف الموهبة أو غير موهوبين بالمرة».

في زيمبابوي توجد سوق للمنحوتات الحجرية التي كانت تُصنع في البداية لكي تُباع للسائحين، ولأنها كانت تنتج بكثرة، لم يكن لها قيمة كبيرة بين الناس هناك، ولكن الإلحاح والاستمرار جعلا السكان المحليين يعجبون بها ويقدرونها باعتبارها أعمالاً فنية... ويشترونها. بمرور الوقت أدى إلى عملية إعادة تقييم لها. (روزنبيرج – Rozenberg» (1994: 16).

القيمة أو الأهمية التي تعطى لعمل فني ما مفهوم نسبي، وفي كل مجالات الإنتاج الفني هناك فروق كبيرة في النوعية، والناس الذين تستهويهم أعمال بعينها يعتقدون أنهم يعرفون أسباب تفضيلها عن غيرها، إلا أنه في الإطار الاجتماعي الأشمل يكون المعيار في الغالب –وليس النوعية أو القيمة– هو العامل الحاسم الذي يجعل بعض الأعمال تحتل مكانة متميزة في المجتمع بينما يبدو غيرها عديم الأهمية، إلا أننا لا نستطيع أن نضع أيدينا على هذه المعايير بشكل عام؛ لأنها تختلف من مجتمع إلى آخر ومن زمن إلى آخر (انظر: Benhamou 2002). مثل هذه الفروق في التذوق الاجتماعي موجودة لأن الفنون والآداب تشغل عواطفنا والمشاعر العميقة فينا؛ فالموسيقى والعروض المسرحية والمسلسلات والصور على اختلافها والأفلام السينمائية والروايات والقصائد كلها بنى للمشاعر والأحاسيس وكلها تشكل معتقداتنا وعواطفنا. (انظر: Edelman 1995: 1-9)، وهي التي تزودنا بوسيلة لتوجيه أنفسنا في مجالات ربما تكون بعيدة عما هو منطقي أو عقلاني في حياتنا، وعليه يكون من الخطأ الاعتقاد أن إسهام الفنون والآداب مقصور على ما هو جميل وسار وبريء، أو على الجوانب الأخلاقية المحترمة في حياتنا. على المستوى الشخصي، تغذي الفنون والآداب تطلعاتنا وطموحاتنا المعلنة والسرية في مختلف مجالات الحياة التي نريد أن نكون جزءاً منها، والتي قد تشتمل على عناصر مختلفة تتراوح بين اللاأخلاقي والمغرق في الروحانية.

الفنون والآداب أيضًا جزء من صراع اجتماعى بين وسائل التعبير التى قد نشارك الآخرين فيها ونعتبرها مقبولة، أو قد لا تلقى قبولاً، وهى وسائل تعبر عن المتعة أو العدوان أو الرغبة أو الضعف أو القوة أو السخرية أو الخوف، أما اعتبار الشىء جميلاً أو ممتعًا أو مسليًا أو مثيرًا، فذلك يتوقف على الإطار الاجتماعى المحدد، فما الأكثر فائدة من المنظور الثقافى: الإشباع المباشر المتوقع أن تحدثه التجربة الفنية، أم العملية الطويلة البطيئة لإدراك القيمة فى الفنون والآداب والتى تعطى الحياة بعداً أكثر عمقًا؟ ما المرجعيات السياسية والاجتماعية التى يتخذها المبدعون وما المرجعيات التى ينصحون بتجنبها؟ يذكرنا «ليونيل تيجر – Lionel Tiger» بأن «هناك خلافًا قويًا مستوطنًا فى كثير من المجتمعات حول من يحصل على المتعة وأى متعة ومتى ومع من وبأى ثمن» (Tiger 1992: 6).

من المؤكد أن هناك أسبابًا لوصف الفنون والآداب بأنها «ساحات قتال رمزية» (Shohat and Stam 1994: 183)، كما أنه ليس من البديهى أن تتعايش أو تتجاور أشكال الفنون والآداب المختلفة فى وفاق، ولا الآراء أو الأفكار المتعلقة بما ينبغى أو لا ينبغى للمبدعين أن يصنعوه. هناك أمثلة كثيرة على صراعات أسفرت عن نتائج مختلفة، لا بأس من ذكر بعضها:

فى 10 نوفمبر 1995 نفذت حكومة نيجيريا حكم الإعدام فى الكاتب «كن سارو ويوا: Ken Saro - Wiwa» وثمانية آخرين من زعماء «الأجونى –Ogoni» الذين احتجوا على الاستغلال وتلويث البيئة فى تلك المناطق من بلادهم وتحميل مسئولية ذلك لشركة «شل» (Klein 2000: 383- 4, Larson 2001: 140).

فى أفغانستان، دمرت «طالبان» الآلات الموسيقية التقليدية، كما فعل «عايدى أمين» الشئ ذاته فى أوغندة (Grund 1995 : 10)، فى أفغانستان أيضا أدى فهم «طالبان» الخاص للشريعة إلى شجب كافة الأشكال غير الدينية للتعبير الثقافى التى تضم كافة الأفعال البشرية– التمثيل والموسيقى والرقص– وتأثيمها لأنها غير إسلامية، والنتيجة... حظر الفنون التعبيرية[1]. مترجمو وموزعو وناشرو كتاب «سلمان رشدى» «آيات شيطانية» فى أنحاء العالم تم تهديدهم وبعضهم قتل. فى يونيو 1998 قتل المغنى الجزائرى «لونيس معتوب– Lounes Matoub» فى منطقة القبائل التى يشعر أبناؤها

بأنهم مضطهدون من قبل الحكومة المركزية. كان «معتوب» معروفًا بمعارضته للأصولية الإسلامية ودفاعه عن الأمازيغية (لغة البربر)[2]. هذه مجرد أمثلة على الدرجة التى يمكن أن تصل إليها أعمال القوة والعنف فى «ساحات القتال الرمزية».

فى الوقت نفسه، تضعنا هذه الأمثلة فى خضم تناقض رئيسى، فإذا كنا نعتبر الديمقراطية الثقافية القيمة الوحيدة الممكنة، سيصبح لزامًا علينا أن نقبل أو نحترم هذه «الفظائع» باعتبارها عناصر أساسية فى ثقافات تلك المجتمعات: إنها النسبية الثقافية حين تصل إلى أقصى حدود التطرف: كل ثقافة تتمسك بقيمها، والجدال مستمر والقيم نسبية، وما يعتبر عاديًا أو مقبولاً فى ثقافة ما، قد يعتبر قيمة عُليا أو مطلقة فى ثقافة أخرى، ولو فكرنا فى المبادئ التى تضمنها الإعلان العالمى لحقوق الإنسان لوجدنا أنها -لهذه الأسباب- محل خلاف فى مناطق مختلفة من العالم. (انظر: Nederveen Pie-terse 2004).

لنحاول أن نكون أكثر تحديداً. تستبد بنا فى الغرب -ولدرجة الهوس- فكرة حرية التعبير لدرجة أننا أصبحنا غير مستعدين لأن نفهم أن هذه الحرية -فى نظر شعوب أخرى- قد تؤدى إلى ازدراء مقدساتهم والاستهانة بها. وما دام مبدأ الحرية المطلقة هذا باقيًا كما هو دون نقاش سيكون من الصعب إقامة أى حوار لسد الفجوة بين الثقافات، ولنأخذ مثال «متحف بروكلين» فى نيويورك، الذى عرض فى خريف 1999 لوحة للسيدة العذراء، يبدو فيها ثدياها مزينين بقطع وصفت بأنها «روث الأفيال»، وكانت اللوحة من أعمال الفنان البريطانى النيجيرى «كريس أوفيلى-Chris Ofili» الذى «اكتشف» استخدام روث الأفيال أثناء رحلة إلى زيمبابوى ممولة من المجلس البريطانى (British Council) (انظر: Stallabrass 1999: 107- 17)، فهل كان استخدامه لهذه المادة ازدراء للكاثوليك ومعتقداتهم؟ عمدة نيويورك «ردولفو چيوليانى- Rudolfo Giulia-ni» كان يظن ذلك، وهدد بسحب الدعم الذى تقدمه المدينة للمتحف، أم تُرى كان احتقاره لعمل الفنان دعوة لحشد الرأى العام معه فى منافسته لـ: «هيلارى كلينتون- Hillary Clinton» على مقعد فى مجلس الشيوخ الأمريكى؟ إن حواراً حول العلاقة بين الحرية الفنية من جانب واحترام القيم الأساسية لفئات معينة من المجتمع من جانب آخر، كان يمكن أن يكون له معنى أفضل من اللعب بورقة الرقابة. ما الخطأ فى احترام

معتقدات الآخرين وعاداتهم فى أى مجتمع متحضر، حتى وإن كان ذلك يعنى أن يكبح الفنان جماح نفسه إلى حد ما؟

تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية (اليونسكو- الأمم المتحدة) الصادر بعنوان «تنوعنا الخلاق- Our Creative Diversity» يجعل هذه القضية مشكلة بمعارضته للحرية الثقافية الفردية والجماعية:

«معظم الحريات تشير إلى الفرد، حرية الفرد فى أن يعبر عن رأيه، أن يذهب حيث يشاء، أن يتعبد حسب معتقداته، أن يكتب ما يريد، الحرية الثقافية على العكس من ذلك هى حرية جماعية، وهى تشير إلى حق جماعة من الناس فى أن يتبعوا أو يتبنوا أسلوب حياة من اختيارهم» (Pérez de Cuéllar 1996: 25). الاعتقاد السائد فى العالم الغربى هو أن الحرية الفردية هى الشكل الحقيقى الوحيد للحرية وأن على الجميع أن يقبلوا بذلك. أما حقيقة أنه يمكن أن يكون هناك، وهناك بالفعل، أشكال أخرى مهمة للحرية قد يكون لها نتائج وآثار مناقضة، هذه الحقيقة لا وجود لها تقريباً فى العقل الغربى.

من الحالات المثيرة للاهتمام، فى هذا الإطار، قضية المطرب العربى «مارسيل خليفة» التى كانت منظورة أمام القضاء فى بيروت. كان المطرب قد قام بتلحين وغناء قصيدة بعنوان «أنا يوسف يا أبى»، وهى تنتهى بآية من القرآن، وكانت تهمته الإساءة للإسلام، ويشرح مفتى لبنان ذلك بقوله: عندما تقرأ القرآن بصحبة آلة موسيقية فإنك بذلك لا تعطى الاحترام الواجب لكلمة الله على الأرض، هناك قواعد لابد من احترامها وهذه مسألة لا علاقة لها بالحرية؛ فالفنان يمكن أن يستخدم الكلمات التى يكتبها الناس كيفما يريد، ولكن ليس من حقه أن يستخدم كلمة الله هكذا»[3]. المحكمة على أية حال رفضت القضية، وبرأ القاضى ساحة المطرب قائلاً إنه أدى الآيات القرآنية بكل احترام ولم يسئ إلى قدسيتها، ولم يشجع الآخرين على ذلك[4].

هناك أيضا صراعات اجتماعية وتناقضات كثيرة، وليست كلها بالضرورة نتيجة للمشاعر الدينية، قد تجد نقطة اشتعالها فى الفنون والآداب. «كريس ووترمان – Chris Waterman» يصف لنا على سبيل المثال طرفا مما يحدث فى مجتمع اليوروبا فى

نيچيريا، عندما يقوم رئيس إحدى فرق موسيقى «الچوچو» بجمع وحفظ معلومات شخصية عن الضيوف المهمين فى بعض الاحتفالات ويستخدم ذلك للتكسب منه:

«يستخدم رئيس الفرقة هذه المعلومات التى تتجمع لديه ويصوغ منها نصوصا تشكل أساسا للغناء الفردى أو الجماعى. الموضوعات الرئيسية لأغانى الچوچو هى الصلاة والثروة والشرف والمصير والغيرة والمنافسة، والأهم من ذلك كله مديح الشخص وهجاء خصومه».

هكذا تضيف الموسيقى والنص وقوداً للنار الموجودة بالفعل فى التوترات الاجتماعية والشخصية.

«يسمع الشخص الجالس على الطاولة أو وهو يرقص أمام الفرقة الموسيقية، يسمع المغنى يردد اسمه وأسماء والديه وزوجته (أو زوجاته) وذريته مشيداً بحسبهم ونسبهم خالعًا عليهم أوصاف الأشجار السامقة أو الفيلة أو صخور الجبال الصلبة، بينما يصف أعداءهم بكل النقائص ويشبههم بالسلاحف البخيلة وفئران الأشجار الشريرة. يشعر الضيف الممدوح بالفخر ويزهو بإنجازاته، كما يشعر بالثقة وهو بين أعوانه وأصحابه» (Waterman 1990: 186).

فى سنة 1977 قام بعض المتعصبين الهندوس بتحطيم رسوم عارية للإلهتين «ساراسواتى» و«دورجا»، وهى من أعمال المصور المسلم «ماكدول فيدا حسين»، وسرعان ما اشتعل الجدال حول الأسباب التى جعلتهم يقومون بذلك. هل العرى فى اللوحات هو الذى استثارهم أم تراها خلفية الفنان الإسلامية؟ كان هناك رأى يقول إن الفنان أغضب الهندوس بالفعل رغم أن «ساراسواتى»، إلهة الفن والعلم كانت تظهر عارية دائمًا فى كل الصور، إلا أن فنانة أخرى هى السيدة «شامباڤى – Shambhavi» ترى أن الصراع كان نتيجة للمفاهيم المتغيرة للعرى فى المجتمع المعاصر، ولا علاقة له بالمواجهة بين الهندوس والمسلمين، وتروى قصة زيارة معبد كاچوراو – Khajuraho» الشهير الملىء بالتماثيل الإيروتيكية. وصلت حافلة محملة بعدد من السائحين الهنود الذين كان يبدو أنهم من علِية القوم، يرتدون ثيابًا أوروبية، ويحملون كاميرات الڤيديو. كان شعورهم بالحرج واضحًا فى البداية لرؤية التماثيل العارية ثم انفجروا فى

الضحك، فى الوقت نفسه وصلت إلى المكان امرأة من قرية مجاورة، قامت بوضع بعض الزهور بجوار التماثيل «واستباركت» ثم انصرفت. بالنسبة للمرأة القروية كان كل شىء يوحى بالقداسة، أما ناس المدينة «المودرن» فكان لهم إطارهم المرجعى المختلف تمامًا حول الجنس والإيروتيكية، ولذلك بدا الأمر كله مربكًا لهم[5].

فى يوليو 2001 أثار قائد الأوركسترا «دانيل بارنبويم – Daniel Barenboim»، وهو يهودى، عاصفة فى القدس عندما قاد أوركسترا ألمانيا عزف فى إحدى الحفلات أعمالاً من تأليف «ريتشارد ڤاجنر – Richard Wagner» موسيقار «هتلر» المفضل، جاء الحدث قرب نهاية الحفل عندما استدار «بارنبويم» إلى الجمهور ليقدم المقطوعة مرة ثانية قائلاً: «إذا كنتم لا تريدونها، يمكننا أن ننصرف فى هدوء»، اتهمه البعض بالفاشية، وهتف آخرون «عار! خداع!» ووصفوا المقطوعة بأنها «موسيقى معسكرات الاعتقال»، وبعد أن خرج هؤلاء غاضبين وصفقوا الأبواب من خلفهم، ظل معظم الجمهور فى مكانه ليحيى الأوركسترا بحماس بسبب عزف مختارات من «تريستان وايزولده». المسئولون فى المدينة ومنظمو الاحتفال أدانوا عمل المايسترو بشدة، كما كان عرضة لانتقادات حادة من رئيس الوزراء «أرئيل شارون – Ariel Sharon» الذى قال إن وقع ما فعل «بارنبويم» كان شديد الصعوبة على الكثيرين فى إسرائيل؛ لأن الوقت لم يحن بعد لكى يعزف «ڤاجنر» هناك، أما تعليق «إيهود أولمرت – Ehud olmert» عمدة القدس فكان: «ما أقدم عليه بارنبويم وقاحة وغطرسة وعمل غير متحضر عديم الإحساس»[6].

وهناك شكل آخر من الصراع مختلف تمامًا على ساحة قتال الفنون والآداب يتضمن التوجهات المختلفة لصناعة السينما الأمريكية والفرنسية، ذلك الصراع الذى تبدى أكثر وضوحًا فى مهرجان «كان» السينمائى الثانى والخمسين (مايو 1999). جريدة «الليموند –Le Monde» الفرنسية (25 مايو 1999) كانت سعيدة بذلك العدد الاستثنائى من الأفلام الجيدة التى «أبرزت حيوية فن السينما على نطاق عالمى». فى الأفلام الفائزة كان هناك بعض الممثلين فائقى الموهبة بمن فيهم الهواة، كما عرضت معظم الأفلام لقضايا مهمة مثل تفكك الأسرة وضياع الثوابت القديمة، وقد تم التعبير عن ذلك كله على نحو جمالى وبأسلوب تميزت به صناعة الفيلم فى أوروبا ومختلف

تمامًا عن الأسلوب الأمريكى. عمت البهجة كل مكان، إلا أن الأمر لم يكن كذلك فى الصحافة الأمريكية.

فى عدد «انترناشنال هيرالد تريبيون – International Herald Tribune» (8يونيو 1999) اعترض چوان ديبو – Joan Dupont» على اختيار الفائزين: «كان تصويتًا لصالح سينما اللافن بدلاً من فن السينما، كما كان بيانًا فى مديح الميزانية الضئيلة». «تود مكارثى – Todd McCarthy» ناقد مجلة "Variety" كان غاضبًا هو الآخر، وراح يتساءل عن سبب إشادة النقاد بتلك الأفلام التى: «كانت بعيدة تمامًا عن حياة العاديين من الناس، لم يكن فى أى منها قصة تجعل الجمهور يحبس أنفاسه على مدى ساعتين أو أكثر، كما أن أفكارها لا يفهمها سوى قلة».

كان الفائز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان (1999) هو فيلم «روزيتا – Rosetta» من إخراج «لوك» و«چين پيير داردن – Luc and Jaen-Pierre Dardenne» من بلچيكا، وهو فيلم عن البؤس الناجم عن الإقصاء الاجتماعى، ترك انطباعًا قويًا على الجمهور البلچيكى لدرجة أن الحكومة اتخذت عدة إجراءات جديدة لخلق وظائف للعاطلين، وسمى ذلك بـ«مشروع روزيتا»[7]، وفى الوقت الذى كان النقاد الأمريكيون يعبرون فيه عن ازدرائهم للفيلم، كان الجمهور البلچيكى يدرك جيداً أنه حدث فنى واجتماعى بالغ الأهمية.

المشكلة هى أن قنوات توزيع مثل هذه الأفلام الأوروبية قليلة جدا فى الدول الأوروبية، بالرغم مما ذكرته «الليموند» عن ظهور حيوية الفن السينمائى على نطاق عالمى كما حدث فى «كانْ – 1999». لا يوجد فى أوروبا، ولا فى أماكن أخرى كثيرة من العالم أمام معظم الناس خيار سوى مشاهدة الأفلام المصنوعة فى الولايات المتحدة، حسب وصفة «شتراوس زيلنيك –Strauss Zelnick عندما كان رئيسًا ومديراً لشركة فوكس للقرن العشرين – Twentieth Century-Fox»: وصفتنا هى: أولاً: فى كل الأفلام لابد من أن تكون القصة هى المحرك، ثانيًا: الأفلام ذات الميزانيات الضخمة يمكن أن تعتمد على النجم وعلى القصة، ثالثًا: لا تصنع فيلمًا لا يعتمد على قصة ولا نجم، ولا فيلمًا مكلفًا يعتمد على قصة فقط ولا يعتمد على نجم فى الوقت نفسه»: (Ohmann 1996: 19).

بأى معنى تمثل قائمة أفضل مائة كتاب صادرة بالإنجليزية فى القرن العشرين ساحة قتال بخصوص الشأن الرمزى للكلمات والكلمات المكتوبة والأدب؟ مؤسسة «مودرن ليبرارى – Modern Library» الأمريكية أخذت زمام المبادرة وأعدت قائمة، وهى فكرة تبدو مثيرة، يتوقع المرء أن تكون محايدة. كانت لجنة الاختيار مكونة من 9 رجال بيض وامرأة بيضاء وتتراوح أعمارهم بين 68 و70 سنة، هذه اللجنة قدمت قائمة تضم 9 كتب فقط من تأليف كاتبات، منها ثلاثة لكاتبات من السود وأربعة منشورة منذ سنة 1975، «مودرن ليبرارى» هى إحدى المؤسسات التابعة لـ«راندوم هاوس – Random House» إحدى شركات النشر فى مجموعة «بيرتلزمان – Bertelsmann»، 59 كتاباً من الكتب المائة جاءت من ناشرين فى مجموعة «بيرتلزمان»، وهكذا فجأة تتحول قائمة أفضل مائة كتاب إلى أداة فى معركة اقتصادية.

هناك أيضًا مشكلة أساسية بالنسبة لمثل هذه القوائم ومفاهيم العظمة والتميز والقيمة التى تستند إليها. كتبت «كاتا پوليت – Katha Pollitt» فى مجلة «The Nation» (24-31 أغسطس 1998) تقول: «كلها أمور نسبية، غير محددة، ما القصص المهمة؟ وبالنسبة لمن؟ ما العام؟ وما الخاص؟ ما الذى يجعل الأسلوب ممتعًا؟ وما أهمية هذه المتعة؟ كلها مفاهيم مطاطة لا توصلك إلى شىء محدد». «أشوك شاترچى –Ashoke Chatterjee»، مستشار المعهد القومى للتصميمات الفنية فى الهند، الذى شهد مثل هذا الصراع بين منظومات القيم الخاصة بالتصميم فى بلاده وفى غيرها بما فى ذلك دول من العالم الثالث، يقول متحسراً:

> الصور اللامعة تتدفق من الدول الغنية، القاسم المشترك هو الوفرة والقدم وتحقيق الأرباح. والقوة التى يفرض بها هذا الفهم الجديد للتصميم الفنى نفسه تتهدد كل ما قام به الفنانون على مدى العقدين الماضيين، وبعد أن كان التصميم احتياجًا، أصبح أشبه بأسلوب حياة خمس نجوم..! (Whiteley 1993: 4)

تلك كلها قضايا عمن يملكون القدرة على التعبير عن أنفسهم سواء أكان ذلك عن طريق النص أم الصورة أم الفيلم أم الموسيقى، وعمن ستصل أصواتهم وعمن لا يملكون هذه القدرة، كما هى أيضًا عن الذين يستطيعون منع طرح الأسئلة المؤرقة. يقول «إدوارد سعيد» مثلاً فى معرض حديثه عن الاستعمار:

القوالب الثقافية مثل الرواية أو الأوبرا لا تجعل الناس يخرجون ليكونوا مستعمرين- «كارليل» لم يدفع «رودس» لذلك مباشرة، والمؤكد أننا لا يمكن أن «نلومه» على المشكلات الموجودة فى جنوب أفريقيا اليوم- إلا أن المزعج حقا ألا نرى تأثيرًا كبيرًا للأفكار الإنسانية العظيمة والمؤسسات والآثار البريطانية..... للوقوف فى وجه العملية الإمبريالية المتسارعة، إن من حقنا أن نسأل كيف استطاع أن يتعايش هذا الكيان من الأفكار الإنسانية مع النزعة الإمبريالية فى توافق.
(Said 1993: 81 - 2)

وربما كان بإمكاننا أن نضيف إلى هذه الحيرة سؤالاً آخر عن عدم وجود معارض كبيرة فى الدول الأوروبية التى كانت تحتل كل أرجاء القارة الأفريقية (بصرف النظر عن متحف جديد عن العبودية أنشئ فى بريستول بالمملكة المتحدة)، وأنا أقصد المعارض والمتاحف المكرسة لقرون من الفظائع والجرائم الوحشية (Nederveen Pie-terse 1997) وبالمثل يرى «چون هولت – John Holt»: «أن عدم فهم الغرب الكافى للتاريخ الإسلامى وللفكر الإسلامى المعاصر، يجعل مشكلة المواجهة مع الفن الإسلامى أكثر تعقيداً، ولذلك فإن غياب مثل هذا الإطار الواضح الذى يمكن أن توضع فيه الأعمال «القديمة» و «الحديثة» للفنانين المسلمين، هذا الغياب سيؤدى حتمًا إلى نظرة نمطية محددة، وربما إلى لامبالاة بفنون شبه القارة الآسيوية». ويشير «إدوارد سعيد» (1993: 79-80) إلى أن «القدرة على التمثيل والتصوير والتشخيص والرسم لا تتوفر بسهولة لكل عضو فى كل مجتمع»، وبالتأكيد ليس على مستوى العالم، من هنا نستطيع أن نفهم أيضًا سبب الصمت المطبق فى الغرب إزاء التدمير الشامل للتراث الثقافى العراقى الثرى، نتيجة القصف إبان حرب الخليج وبعدها.

واضح أن بعض الإبداعات الفنية فقط – وليس كلها – هو الذى يؤدى إلى نشأة صراعات يومًا بعد يوم. هناك أعمال قد تزعجنا أو تصيبنا بالضيق، ولكن لماذا نحمل الأمر أكثر مما يتحمل؟ إذا كانت علاقات القوى فى الفنون والآداب كما هى فى غيرها، فلماذا نظل نردد أن لا مبرر للاهتمام أو لدعم بعض أشكال الاتصال الفنى، مثلاً، بينما البعض الآخر مقموع أو مهمل؟

الاختلافات داخل ساحات القتال الرمزية (الفنون والآداب) اختلافات كامنة أساسًا ولا تنفجر إلا فى بعض الأحيان، والمدهش أن كثيراً من الناس الشغوفين بأشكال التعبير الفنى وقوالبه المختلفة يمكن أن يعيشوا معًا فى سلام فى مجتمع ما دون إقلاق لاستمتاع الآخرين! من المعروف أيضًا أن علاقات القوى هى التى تقرر أهمية ومكانة وقيمة بعض الإبداعات عن غيرها. يقدم لنا «أبينان بوشياناندا –Apinan Poshyananda» (1992) مثالاً من تايلاند على الدور الذى تقوم به المؤسسات والبنوك هناك بالنسبة للفنون والآداب حيث لديهم:

> القدرة على تغيير درجة القيمة التجارية والقيمة الفنية، والمعروف أن تأثيرهما متبادل. هذه المؤسسات الاقتصادية والمالية تكون لنفسها مجموعات خاصة من المقتنيات الفنية وتستطيع عن طريق ذلك أن تكرس الفنون والأعمال التى تريد على حساب غيرها، وبهذا الأسلوب يصبح رعاة المؤسسات ولجان الاختيار هم الذين يحددون المناخ الفنى والمالى للمشهد الفنى بمجمله فى تايلاند.

يقودنا هذا إلى قضية العلاقة المعقدة بين الفن والسلعة والذوق. امتلاك الأعمال الفنية أصبح رمزاً على الوضع الاجتماعى للصفوة فى تايلاند، وهو بالنسبة للأثرياء والمشاهير خير معبر عن معايير القيمة والنوعية فى مجتمع يحاول جاهداً أن يحاكى النمط الرأسمالى الغربى.

> ولكن مع تحول الأعمال الفنية المتسارع إلى سلع –بدخول عدد كبير من المشترين من القطاع التجارى إلى المشهد الفنى– يقوم عدد كبير من الفنانين فى تايلاند بتطويع أساليبهم بما يتفق مع هذه التوجهات وحسب الطلب فى سوق الفن. حلت البنوك والمؤسسات – على نحو واضح – محل القطاع الدينى لرعاية الفنون.... اكتشف الفنانون أن من الضرورى تقديم تنازلات.... لتقديم فن «مأمون»، حذر، لا ينطوى على مخاطرة، فن يرضى التوجه العام... وبشكل عام لا يتضمن موضوعات الإيروتيكا والاحتجاج الاجتماعى والسياسى ومعاداة الدين أو الحكومة، كما لا يتضمن أى أعمال تجريبية تعتمد على المفاهيم والتصورات الذهنية أو

التركيبات. ويصنع «فن راق»، يصلح للاستهلاك السهل لحدثى الثراء (nouveau riche) والثقافة الاستهلاكية، أصبح فنانو تايلاند مضطرين، عن طريق الرقابة الذاتية، لأن يكونوا جزءًا من السائد.

(Poshyananda 1992: 174 - 5)

«إيينان پوشياناندا» يؤكد حقيقة مفادها أن خلق وإنتاج وأداء وتوزيع وترويج الفنون والآداب، يعتمد فى المقام الأول على جهود من يريدون رؤية أو قراءة أو سماع أعمال معينة بأنفسهم، أو يريدون تحقيق أرباح أو مكانة اجتماعية من خلالها، وبالتالى فهم مستعدون لبذل كل ما فى وسعهم لكى تخرج إلى النور.

هذه الظاهرة تعمل أساسًا من خلال بنى تحتية وآليات اختيار، بالسيطرة عليها يصبح من السهل تحديد من يتم استئجارهم للعمل أو القيام بالوكالة والسمسرة، وفى نهاية الأمر تتجة الفنون والآداب ومبدعوها إلى حيث توجد القوة، وربما كان هناك بعض المبدعين الذين يعبرون فى أعمالهم عن رؤى مستقبلية أو يُحَمِّلونها برموز تدل على فساد الحاضر ولا جداوه، وبهذا المعنى يصبحون من بين عوامل التغيير الأيديولوچى. الفنانون والأدباء، بالرغم من ذلك، لا يمكنهم تغيير البنى الاقتصادية التى يعيشون عليها. عندما تحدث تغيرات اقتصادية واجتماعية وسياسية فى مجتمعات بعينها، وفى لحظات تاريخية بعينها؛ فالمرجح أن تتغير السيطرة أيضا على البنى التحتية وآليات الاختيار الخاصة بالفنون والآداب، هذه البنى سيحل محلها جماعات قوى جديدة، وكما هو متوقع بالطبع سيؤدى ذلك إلى كثير من الصراع.

هذه الملاحظات تنطوى كذلك على تحذير، فالتحليل الذى أقدمه فى الفصل السادس من هذا الكتاب يجعلنى أقترح عددًا من التغييرات فى البنى التحتية للساحة الفنية العامة فى المجتمعات المعاصرة فى أنحاء العالم، إلا أننا لا يمكن أن نتوقع حدوث مثل هذه التغيرات والتحولات فى آليات الاختيار بمعزل عن التغيرات فى العلاقات الاقتصادية والاجتماعية، وخاصة فى علاقات القوى الليبرالية الجديدة السائدة حاليًا ولا بمعزل عن الحركات الاجتماعية والاقتصادية والبيئية والعمالية التى تحاول أن تعيد تشكيل بنية القوى المسيطرة فى العالم.

أشكال محددة للاتصال:

التوترات والصراعات والتناقضات المحيطة بالفنون والآداب تؤكد أن الكتب والسينما والتليفزيون والصور والمسرح والرقص والموسيقى... إلخ، ليست مجرد وسائل بريئة نتوقع أن تكون زينة للحياة، كما تتضح أهمية هذه الملاحظة من كون الفنون والآداب بمثابة حقل واسع للأنشطة الاجتماعية المتغلغلة فى كل جوانب حياتنا اليومية. هل حاولت مثلاً أن تتخيل يوماً فى حياتك دون موسيقى أو صور؟

سيكون من الخطأ أن يقتصر معنى الفنون والآداب على ما يقصده الغرب عندما يتحدثون هناك عن «الثقافة الراقية»؛ إذ لابد من أن نضع فى أعتبارنا **أولاً**: أن ذلك مجال فسيح له مواصفاته الخاصة. فى الفنون والآداب هناك أشكال محددة للاتصال. الفنون والآداب ليست حقلاً محايداً، فما قد يعتبره البعض متميزاً أو ذا قيمة جمالية راقية، ربما لا يروق لغيرهم. (انظر: إيجلتون – Eagleton 1990: 28)، وما قد يعتبر رديئًا أو مقززًا فلربما يصبح بعد سنوات مرغوبًا ويحظى بحكم إيجابى على قيمته، وقد يكون ذلك من قبل الشخص نفسه، الذى تكون مفاهيمه قد تغيرت نتيجة خبرات معينة؛ إذ إن هناك دائما ظروف إجتماعية أو ثقافية أو تاريخية أو اقتصادية أو شخصية تؤكد على مفهومنا وتعريفنا لما هو ثقافة «راقية» أو «منحطة»، وما هو أكثر أو أقل أهمية وإثارة. (Frith 1996: 94 - 5)، هكذا كانت الحال دائمًا وسوف تستمر على هذا النحو.

وهى ليست ملاحظة تعبر عن نسبية مرتبطة بهذا العصر فحسب؛ فأنا متفق فى الرأى مع «جون جراى – John Gray» الذى يقول إن «إلياذة هوميروس إنجاز أعظم وأكثر أهمية من فيلم صمت الحملان»، وأستطيع أن أقول إن معبد «الزن – Zen» فى «رايو أنجى – Rayo Anji» يفوق كنيسة السيارات (Gray 1998 : 124) أما إقناع الآخرين بأن هناك قيمة فى الاعتراف بهذه الفروق، فذلك شأن خاص بى، لو أننى اعتبرت مثلا عملاً فنيًا ما نبعًا روحانيًا للمجتمع.

والفنون والآداب، **ثانيًا**، حقل محدد للاتصال؛ لأن ما تقوم بتوصيله يكون عادة أكثر كثافةً وتركيزًا، وربما أكثر تسلية وأكثر دعوة للتأمل مما نحن معتادون عليه فى اتصالاتنا اليومية. الفنون والآداب تحقق التواصل على مستوى روحانى من خلال معنى

محدد، سواء أكان ذلك عن طريق الفيلم السينمائى أم المقطوعة الموسيقية أم التصميم أم الرقص أم الرواية أم حتى الإعلان أم عروض البورنو. **ثالثًا**، من الواضح كذلك أن الفنون والآداب باعتبارها أشكالاً محددة للاتصال الإنسانى، تحدث عادة فى أماكن محدده تخبرنا بحدوث شىء ما، أماكن مثل المسرح أو صالة عرض أو ساحة فى مدينة يؤدى فيها مهرج أو يوجد بها شاشة تليفزيونية، إلا أننا نستطيع أن نغنى ونحن نركب دراجة، وفى الوقت نفسه أن نشارك فى اجتماع ونرسم، أن نمارس الجنس ونحن نردد قصيدة، أو نسير فى الشارع مع حركة فى الجسد تقترب من الرقص، حتى صياح السكارى يجعلهم يبدون وكأنهم على وشك الانطلاق فى الغناء[8]. الكتاب فى جزء منه ليس إبداعًا أدبيًا فحسب أو محصلة عملية تصميم، بل هناك أيضًا جانب اقتصادى، كما أن النتائج البيئية لطباعة ملايين الكتب أصبحت مصدرًا لمزيد من القلق. كل الإعلانات تحثنا على الشراء، ولكن تغليف هذه الرسالة يتكون - إلى حد كبير - من إبداعات فنية مثل الموسيقى والنصوص الشعرية والصور.

قد يحدث أن يوجد عمل فنى ما - أحد الأشكال المحددة للاتصال الإنسانى - كظاهره اجتماعية مستقلة مثل الحفل الموسيقى أو الفيلم السينمائى، إلا أن الفنون عادة ما تكون جزءًا من أنشطة أو اهتمامات اجتماعية أخرى. «مايك فيذرستون - Mike Featherstone» مثلاً يقوم بتحليل تحويل الحياة اليومية إلى جماليات فنية، كما يلاحظ زوال بعض الحدود بين الفن والحياة اليومية وتآكل المكانة الاجتماعية للفن باعتباره سلعة خاصة، وهو ما يحدث مع انتقاله إلى التصميم الصناعى والإعلان وصناعات إنتاج الصور. (Featherstone 1991 : 25)، إلا أننا يجب ألا نتصور أنها ظاهرة جديدة؛ فالكنائس والمحاكم كانت دائمًا تدرج الفنون والآداب ضمن أنشطتها، وعادة لم يكن ذلك بلا هدف، فالإنتاج الفنى اليوم أصبح متداخلا مع الإنتاج السلعى بوجه عام، الأمر الذى جاء، كما يرى «فريدريك جيمسون - Fredric Jameson»، «نتيجة لضرورة اقتصادية ملحة لإنتاج موجات جديدة من بضائع وسلع جديدة (من الملابس إلى الطائرات) بمعدلات دوران أكبر بكثير» (Jameson 1992 : 4 - 5)

الفنون والآداب - هذه الأشكال المحددة للاتصال الإنسانى - تحدد إطارنا الذهنى ونسيجنا الوجدانى ولغتنا ومجالنا الصوتى والبصرى وفهمنا للماضى والحاضر ومشاعرنا تجاه الآخرين وقدرتنا على الإحساس؛ فالفنون والآداب منتج مهم

لأيديولوجيتنا التى يقصد بها «ستيوارت هال – Stuart Hall»: «الإطار الذهنى – اللغة والمفاهيم والمقولات وتصوير الأفكار وأنظمة التمثيل – الذى تستخدمه الجماعات لكى تفهم وتحدد الأسلوب الذى يعمل به المجتمع» (Morley and Chen 1996 : 26 - 7)، وعندما يتحدث «مارين كارمتز – Marin Karmitz» المخرج والمنتج السينمائى الفرنسى – عن صناعة السينما باعتبارها نشاطًا تجاريًا ضخمًا، فإنه يذكرنا بأن: «وراء الجانب الصناعى هناك أيضًا جانب أيديولوجى؛ فالصوت والصورة كانا ومازالا يستخدمان دائما فى الدعاية، والمعركة الحقيقية الآن تدور حول من سيكون بإمكانه أن يتحكم فى الصورة فى العالم، وأن يبيع أسلوب حياة معين وثقافة معينة ومنتجات معينة وأفكارًا معينة» (in Barber 1996 : 82)

يتحدث الناس عادة عن «الثقافة» عندما يشيرون أساسًا إلى الفنون والآداب، وكان التفكير السائد فى الغرب لفترة طويلة هو أن هناك ثقافة واحدة – ثقافتهم – تحمل قيمة حقيقية، وأن الفنون والآداب هى المعبر عن هذه الثقافة والممثل الأكبر لها. الآن، أصبح الناس فى الغرب يدركون أن هناك ثقافات كثيرة، بالمعنى الأنثروبولوجى الأوسع، تلعب فيها أشكال مختلفة من الفنون والآداب أدوارًا كثيرة متباينة، وهذا يعنى أن ما كان يعتبر ذا قيمة فى المجال الفسيح للفن والأدب، أصبح عرضة للأحكام الشخصية والاجتماعية، وبالرغم من ذلك نجد أن أى أحكام عن الثقافة هى، دون أدنى شك، نتيجة لصراع القوى، بمن فى ذلك من يملكون وسائل تحديد وجهة أحكام وآراء قطاعات كثيرة من الناس فى مجتمع معين.

ولكى نصل إلى فهم أفضل، لابد من أن يكون ضمن تذوقنا أو رفضنا الشخصى أو الاجتماعى لتمثيلات أو أحداث فنية معينة – الفيلم، الرقص، الموسيقى، المسرح، الرواية، الڤيديو، التلفزيون... إلخ – تحليل للعمليات الاجتماعية المؤثرة على إنتاج وتوزيع وتلقى هذه الأعمال الفنية. من المنطقى أن يكون هناك ربط بين الأشكال المحددة للاتصال التى تمثلها الفنون والآداب، وما يحيط بها من ثقافة. يقول «سلمان رشدى»: «لكل نص سياق»، ثم يوضح ذلك بمثال، فى عهد «تاتشر – Tatcher»: كان هناك عدد كبير من الأفلام الهندية التى تمجد الماضى الاستعمارى لبريطانيا– وهو يسمى هذه العملية بـ «مراجعة راج»، ونجد ذلك على أوضح صورة فى فيلم «غاندى» للمخرج

«ريتشارد أتينبورو – Richard Attenborough»، فى مثل هذا النوع من الأفلام يوجد ممثلون ممتازون، إلا أننا ينبغى ألا ننسى أن هذه الأفلام كانت هى «النظير الفنى لصعود الأفكار المحافظة فى بريطانيا الحديثة»، من هذا المنظور لا يهمنا ما إذا كان صناع السينما يعملون «ببراءة» أيديولوجية تامة. (Rushdi 1992 : 92)

الفنانون الذين يتصورون أنهم يقدمون على هذه الاختيارات وهم مستقلون، وربما لصالح البشرية، ويعزون نجاحهم لموهبتهم، ربما يخدعون أنفسهم. تقول «چانيت وولف – Janet Wolff»: «فى إنتاج الفن، هناك تأثير للمؤسسات الاجتماعية (إلى جانب أشياء أخرى) على من يصبح فنانًا وكيف يصبح فنانًا، وكيف لهم أن يمارسوا فنهم، وكيف يضمنون أن أعمالهم سيتم إنتاجها أو تنفيذها لتصبح متاحة للجمهور»، ثم تضيف إلى ذلك تعقيبًا واقعيًا «بالإضافة إلى أن الأحكام وعمليات تقييم الأعمال والمدارس الفنية التى ستحدد وضعها التالى فى تاريخ الفن والأدب، هذه الأحكام وعمليات التقييم ليست مجرد قرارات فردية ولا هى جمالية صرفة، هى قرارات وراءها دعم اجتماعى يكرسها». (Wolff 1989 : 40)، وفى هذا السياق قد يكون المثال الذى يقدمه لنا «روچر واليس – Roger Wallis» و«كريستر مام – Krister Malm» مفيداً. الفنادق فى الدول الدافئة الفقيرة «حيث يستطيع السائحون عمل أشياء لا يستطيعونها فى بلادهم»، تهيئ كثيراً من فرص العمل للموسيقيين، هذا الجو المحيط ربما يكون حافزاً لعازف تونسى، مثلاً، يعمل فى أحد هذه الفنادق أن يؤدى «نمرة فنية»، كأن يضع خمس زجاجات بيرة وثلاث زجاجات كوكاكولا فوق رأسه أثناء قيامه بالعزف، مع تركيزه على ذلك أكثر من اهتمامه بالموسيقى!!

وهذا مثال آخر على تحول علاقات القوى المؤثرة على الفنون: فى العصور القديمة كان عمال البناء غالبًا من أصحاب المهارات الفائقة، كما كان معظمهم فنانين مشهود لهم بالبراعة، وكان يمكن تشبيههم بالموسيقيين المهرة الذين يعزفون أو يؤدون إبداعات غيرهم بإتقان، كان عمال البناء هؤلاء ينفذون الخطة المعمارية، ولكن نوعية وجودة المنزل أو الكنيسة كانت تعتمد – بين أشياء أخرى – على قدرتهم على تجسيد الخطة الجمالية على أجمل ما تكون. لم يعد الحال هكذا بالنسبة لمعظم عمال البناء هذه الأيام. لم يعد هناك تقدير للحرفة ولا رغبة فى تنفيذ المعمار بشكل جمالى، وقل مثل ذلك

بالنسبة للموسيقيين الذين دخلوا «بيزنس» تسجيل الموسيقى الخلفية بشكل ميكانيكى، وشيئًا فشيئًا سيقوم الكمبيوتر بالعمل بدلاً منهم !

مثلث وأرخبيل للتكنولوچيا الراقية:

يناقش هذا الكتاب تأثير العولمة الاقتصادية على الثقافات الفنية فى العالم، وقد تناولنا حتى الآن بعض جوانب هذه الثقافات، ولكن ماذا عن العولمة الاقتصادية؟ إذا كانت العولمة تعنى أن العالم وحدة واحدة يسهم فى اقتصادها الجميع بالتساوى، فمن الواضح أن هذا لم يحدث. يقول «ماساو ميوشى – Masao Miyoshi»: «نحن لا نعيش فى اقتصاد متكامل، ولا يحتمل أن يحدث ذلك فى المستقبل المنظور، وبالمثل إذا كانت العولمة تعنى أن هناك أجزاء من العالم متصلة ببعضها، فلا جديد إذن فى هذه العولمة المزعومة: العولمة بدأت قبل قرون عندما أبحر «كولومبوس» عبر الأطلنطى إن لم يكن قبل ذلك». (Miyoshi 1998 : 248)، ولنحاول أن نتخيل مثلاً مدنا مثل «كالكوتا» أو «سنغافورة» أو «ريودى چانيرو» فى بداية القرن العشرين. كانت أماكن شديدة الازدحام، جعلت ثقافات مختلفة من مناطق كثيرة من العالم الحياة فيها متنوعة الأشكال متعددة الألوان، وكان يمكن للمرء أن يشهد فيها آثار العلاقات غير المتكافئة للقوى العالمية. كانت الشوارع مليئة بنماذج كثيرة لذلك. ما نسميه اليوم بـ «العولمة» كان واقعًا بالفعل، وغالبًا ما كان واقعًا غير سار بالنسبة لكثيرين قبل قرن من الزمان. (Morley and Chen 1996 : 328 - 9, Savigliano 1995)

ويركز «ماساو ميوشى» على نحو أكثر تحديداً على الشكل الحالى للعولمة، «الشىء الجديد الوحيد هو درجة التوسع فى التجارة وانتقال رأس المال وقوة العمل والإنتاج والاستهلاك والمعلومات والتكنولوچيا، هذا التوسع الذى يمكن أن يكون قد حدث بدرجة هائلة من ناحية الكم يمكن أن تؤدى إلى تغير كيفى» (Miyoshi 1998 : 248)، وهناك تعريفان آخران قد يكونا مفيدين فى هذا السياق. «أنتونى جيدنز – Anthony Giddens» يرى أن العولمة فى شكلها الحالى هى «اتساع وتعاظم العلاقات الاجتماعية التى تربط المحليات البعيدة على مستوى العالم، على نحو يجعل الأحداث المحلية تتشكل بناء على ما يحدث على بعد أميال والعكس» (Burnett 1966 : 4)، أما «كولن هاينز –Colin Hines» فيصفها بأنها «التكامل الذى يتزايد على نحو مستمر بين

الاقتصادات الوطنية والاقتصاد العالمى عن طريق قوانين التجارة والاستثمار وعمليات الخصخصة المدعومة بالتقدم التكنولوچى» (Hines 2000 : 4)

صحيح أن الأحداث والقرارات والتدخلات النابعة من أى جزء من العالم يمكن أن يكون لها آثار ونتائج مهمة على الأفراد والمجتمعات فى أجزاء أخرى (Petrella 1994 a : 46) ففى الماضى كانت هناك علاقات منطقية، زادت أو قلت، بين مصدر القرار والأماكن التى تظهر فيها نتائج هذا القرار، هذه العلاقة الخطية لم تعد موجودة بالشكل نفسه. فى زمن الاستعمار، كانت الروابط بين «الدولة الأم» والدولة المستَعمَرَة هى التى تشكل الجزء الأكبر من العلاقات الدولية، الآن أصبحت خطوط التأثير والنفوذ ممتدة فى كل مكان من العالم، وذروتها تتمثل الآن فى الأقمار الاصطناعية التى تنقل كل أنواع المعلومات إلى أرجاء كوكب الأرض، بما فى ذلك التسلية وغيرها من الأشكال الفنية.

طبيعة وأبعاد توسع وانتشار هذا الاتصال على امتداد الكون - سمِّها العولمة إن شئت - ليس من السهل تعيينها، ومن الإنصاف أن نقول إن تدفق التأثير وخطوط الاتصال والنقل لا تصل إلى كل مكان؛ ففى مجال التجارة، على سبيل المثال، نجد أن الأسواق ليست كونية بالضرورة، «العولمة ليست عالمية فى الحقيقة؛ فالأنشطة التجارية بين الدول مركَّزة فى العالم الصناعى وفى أماكن محددة مبعثرة فى الدول المختلفة» (Barnet and Cavanagh 1994 : 427)، وليس بمقدور كل المؤسسات الدخول بسهولة إلى أى مكان على الأرض، وكذلك فإن عدد المؤسسات الدولية فى المجال الثقافى محدود، معظم التجارة بين الأقاليم فى أيدى القوى الكبرى الثلاث: الولايات المتحدة وأوروبا واليابان، وفى هذا المثلث، لا يعيش سوى 15٪ من سكان العالم. من ناحية أخرى هناك حقيقة مؤكدة، وهى أنه ليس بإمكان أى دولة أن تنأى بنفسها عن ضغط الأسواق المالية الدولية والأسواق متعددة الجنسية وتأثيرها. (Went 1996 : 42 - 3)

لابد من أن يكون مفهوم العولمة أكثر نسبية من ذلك، كما تقول «ساسكيا ساسن - Saskia Sassen»، التى تؤكد أن هناك عدداً محدوداً من كبريات المدن يقوم بأدوار استراتيچية فى الاقتصاد العالمى؛ إذ بالرغم من كل الأحلام بعالم «افتراضى» لا يكون للأماكن الحقيقية أهمية فيه، نجد أن الأنشطة الاقتصادية مكدسة فى أماكن معينة أكثر

من أى وقت مضى، وتستشهد «ساسكيا ساسن»، على ذلك بمدن مثل نيويورك وطوكيو ولندن:

> بالإضافة إلى تاريخها الطويل بوصفها مراكز للتجارة العالمية وأعمال البنوك، تمارس هذه المدن نشاطها الآن بأربعة أساليب جديدة: أولاً: باعتبارها مراكز تحكُّم رئيسية فى تنظيم الاقتصاد العالمى، ثانيًا: باعتبارها مراكز أساسية للمال وأشكال الخدمات المتخصصة التى أصبحت هى القطاعات الاقتصادية القيادية بدلاً من الصنيع، وثالثًا: باعتبارها مواقع إنتاج بما فى ذلك إنتاج الإبداع، ورابعًا: باعتبارها أسواقًا للمنتجات والابتكارات» (Sassen 1991 : 3 - 4)

هذه المدن مرت بتغيرات كثيرة متشابكة ومتوازية فى قواعدها الاقتصادية وتنظيمها المكانى وبنيتها الاجتماعية.

فى هذه المدن بالغة الضخامة، يقوم المشتغلون بالفنون والآداب بأدوار مهمة باعتبارهم كُتَّابًا أو مصممين أو مقدمين لمواد التسلية أو منتجين للسلع الإبداعية، والمدن الغربية الكبرى اليوم تقوم بتركيز التنوع، وفضاءاتها منقوشة بالثقافة المشتركة، وكذلك بعدد كبير من الثقافات والهويات الخاصة؛ إذ تلاحظ «ساسكيا ساسن» أن:

> عن طريق التجارة مثلا حدث انتشار وتغلغل لثقافات شديدة المحلية فى الأصل، ليصبح لها وجود فى كثير من المدن الكبرى، تلك المدن التى يعتبر النخبة فيها أنفسهم عالميين «كوزموپوليتان» وأكبر من أى محلية. أبناء هذه الثقافات التى أستوطنت هذه المدن وأصبحت «محلية»، يمكن أن يكونوا قادمين من أماكن بها تنوع ثقافى كبير ويصبحون عالميين «كوزموپوليتان» مثل النخب. عدد كبير من الثقافات المختلفة القادمة من أنحاء العالم يعاد الآن توطينه فى أماكن قليلة منفردة، أماكن مثل نيويورك ولوس أنجلوس وباريس ولندن، وحديثًا طوكيو. (Sassen 1998 : xxxi)

يقدر «ريكاردو پيتريللا – Riccardo Petrella» عدد المدن بالغة الضخامة (mega cities) فى العالم بثلاثين دولة: «بدلاً من الدول الأمه التى تحاول أن تجد لها مكانًا فى

توازن القوى الدولى الجديد، يبرز أرخبيل للتكنولوچيا الراقية مكون من مدن شديدة الثراء والتقدم، يبرز وسط بحر الفقر المدقع»[9].

داخل هذه المدن، كما تقول «ساسن»: «التباينات الشديدة الواضحة للعيان والمعاشة بين مناطق الأبهة ومناطق الصراع، أصبحت كبيرة، حدة الفوارق من المرجح أن تعمق الصراع ليصبح أكثر وحشيةً وعنفًا: لا مبالاة وجشع النخب الجديدة فى مقابل يأس وسخط الفقراء والمحرومين» (Sassen 1998 : xxx iii). هذه التباينات فى مدن مثل كالكوتا وسنغافورة وريودى چانيرو أصبحت عنصراً لا يتجزأ من نسيج المدن الكبرى فى الغرب أيضاً.

ربما نتساءل ما إذا كان من الصواب أن نتحدث عن العولمة؟ التحليل الذى يقدمه «چان نيدرڤين پيتيرس – Jan Nederveen Pieterse» يرى أن العولمة تنبع وتنطلق من أوروبا والغرب، والواقع أنها نظرية «الغربنة» Westernaization ولكن بمسمى آخر... وطبقًا لهذه الأچندة يجب أن يكون اسمها الغربنة وليس العولمة. (Nederveen Pieterse 163 : 1994)، ولكن لأن مصطلح العولمة هو الذى انتشر يصبح من المستحيل تجنبه.

فى الوقت نفسه أصبح من الواضح أن الجانب الاقتصادى هو الأكثر بروزاً فى الشكل الحالى للعولمة، يقول المفكر الاقتصادى «ريتشارد دو بوف – Richard Du Boff» إن الرأسمالية كانت دائمًا نظامًا عالميًا، إلا أن العولمة تتضمن تدويلاً للتدفقات المالية والاقتصادية أكثر تكاملا، كما تضع قيوداً جديدة على خيارات السياسة المحلية (Schiller 1999 : xiv). ولذا يصبح من المعقول أن نتكلم عن العولمة الاقتصادية التى نراها تحدث اليوم.

العولمة، بالرغم من ذلك، أصبح لها بنية معينة. فى سنة 1994 تأسست منظمة التجارة العالمية (WTO) خلفًا للاتفاقية العامة للتعرفة والتجارة (GATT) التى يشارك فى عضويتها كل دول العالم تقريبًا، بما فى ذلك الصين التى انضمت إليها فى 2001، هذه المنظمة (WTO) لها هدف مزدوج؛ الأمر الذى يجعل من الصعب مناقشتها على نحو ملائم، الهدف الأول هو إعداد قواعد متعددة الجوانب بخصوص التجارة العالمية وتجعلها ملزمة، بينما لم يكن الأمر كذلك بالنسبة لاتفاقية (GATT)، ولا يوجد اختلاف أساسى فى الحقيقة حول هذا الهدف عمومًا، أما كيف يعمل بالتحديد فذلك أمر آخر

كما سيأتى تفصيله، والشفافية فى شروط التجارة واتساق المعايير يمكن أن تجنبنا حرب التجارة.

الهدف الثانى هو سبب تلك الصراعات الكثيرة المتزايدة حول منظمة التجارة العالمية والعولمة الاقتصادية على السواء؛ فالقواعد التى تم التوصل إليها وقبولها وتطبيقها خلال العقد الأخير تقوم على المبادئ الليبرالية الجديدة التى يصفها «ريكاردو بيتريللا» بأنها: «**الوصايا الست** فى لوح القوانين الجديدة». الوصية **الأولى** هى أننا لابد من أن نتجه نحو العولمة، أما احترام كل ما هو مهم وما يستحق الحماية من وجهة نظر محلية فيعتبر خروجًا على القانون، الوصية **الثانية** هى أن جميع طرق الإنتاج المثبته لابد من أن تخضع للتكنولوچيا الجديدة المدعومة باعتقاد أعمى فى الرقمنه **digitalization**، الوصية **الثالثة**: لابد من اعتبار الظرف الإنسانى بمثابة مباراة يوجد فيها فائزون وخاسرون فقط حيث الكل فى حال منافسة مع الكل. الوصية **الرابعة**: ضرورة أن تحرر الدول أسواقها، كما أنه ليس مسموحًا بحماية أى شىء يعتبر قيمًا، الوصية **الخامسة**: ضرورة التخلى عن أى محاولة للتقنين ووضع قواعد ونظم للأسواق؛ لأن دور الدولة كوصى وراع لتنوع المصالح والاحتياجات طويلة المدى قد عفا عليه الزمن، الوصية **السادسة**: هى أنه لا بد من خصخصة كل شىء فى المجال أو القطاع العام؛ حيث إن الملكية الخاصة تقدم آليات أفضل لتحقيق الرفاه والسعادة»[10].

هذه «الوصايا الست فى لوح القوانين الجديد» هى دعائم الفلسفة الأساسية لمنظمة التجارة العالمية، التى تهدف إلى تقليل القيود على التجارة ومنع الزيادة فى التعرفة الجمركية وتنمية المفاوضات متعددة الأطراف من أجل تعرفة أقل، ويلخص «كولن هينز – **Colin Hines**» المبادئ الرئيسية لمنظمة التجارة العالمية كما يلى: المبدأ الأول: تحرير أو فتح الأسواق، وهذا هو الهدف من التخفيض التدريجى لكافة أشكال الحماية وتثبيت ذلك أو جعله ملزما للدول، المبدأ الثانى: التبادلية، بمعنى التفاوض الذى يؤدى إلى أن يقوم كل طرف من جانبه بتخفيض التعرفة الجمركية تخفيضات متوالية حتى يتم الوصول إلى جدول تخفيضات يتفق عليه، المبدأ الثالث: عدم التمييز، هذا المفهوم الذى يعنى المساواة بين أعضاء منظمة التجارة العالمية يتخذ ثلاثة أشكال: **أولاً**، تطبيق قوانين منظمة التجارة العالمية على الصادرات والواردات بالتساوى، **ثانيًا**، التنازلات أو فترات السماح الممنوحة لأية دولة لابد من أن تمتد لتشمل كل الدول

الأعضاء فى المنظمة، (مثل مبدأ الدولة الأولى بالرعاية). **ثالثًا**: غير مسموح بأن يميز أى إجراء خاص بالتعرفة الجمركية أو أى إجراء ضرائبى من أى نوع بين الموردين المحليين والأجانب (مثل مبدأ المعاملة الوطنية)، المبدأ الرابع - كما يلخصه «كولن هينز» - هو الشفافية: أى شكل من أشكال الحماية، يريد أى عضو من الموقعين على الاتفاقية أن يطبقه فى إطار قواعد منظمة التجارة العالمية، لابد من أن يكون محددًا وواضحًا وله شكل التعرفة الظاهرة، أى أن قوانين كل الدول الأعضاء لابد من أن تكون متسقة مع قواعد منظمة التجارة العالمية (Hines zooo: 15-16).

ولمنظمة التجارة العالمية محكمة خاصة للفصل فى النزاعات تقوم بالتحكيم فى شئون التجارة الدولية، وهو نظام قضائى خاص له سلطة تجاوز التشريعات المحلية والوطنية فى حال انتهاك شروط الاتفاقية، وبالتالى يستطيع أن يؤدب الدول التى من المفترض أنها «ذات سيادة» (Sassen 1998: 98)، محكمة الفصل فى المنازعات الخاصة بمنظمة التجارة العالمية مكونة من ثلاثة مسئولين متخصصين فى التجارة، غير منتخبين، يعقدون اجتماعاتهم سرًا بعيدًا عن عيون الإعلام أو أية مشاركة عامة، قراراتها ملزمة وتنفيذها إجبارى (عن طريق الغرامات والعقوبات التجارية). القضاة يمكن أن تكون لهم أعمالهم التجارية الخاصة التى يمارسونها، هذه المنظمة (WTO) يعتبرها «رالف نادر - Ralph Nader» معادية للديمقراطية بما فى ذلك نظامها القضائى المخصخص، وهى «نظام حكم عالمى ذو سلطات تشريعية وتنفيذية وقضائية قوية تمارس على الدول الأعضاء» (The Nation, 10 October 1994)

عندما تأسست منظمة التجارة العالمية، أجبرت الحكومات الوطنية - كما يقول «ريتشارد بارنيت وجون كافانا - Richard Barnet and John Cavanagh» - أن تضحى بقوانينها المحلية التى تحمى المستهلك والبيئة وكثيرًا من المصالح الوطنية الأخرى. هذا النوع من التجارة الحرة يضع معايير ومستويات عالمية محددة فى مجالات الصحة والسلامة وظروف العمل وحماية البيئة تقوم على أقل القواسم المشتركة (Barnet and Cavanagh 1994: 351) وعن طريق العولمة الاقتصادية الليبرالية الجديدة التى أكدتها منظمة التجارة العالمية بقوانينها ومعاييرها، أصبحت الأعمال والأنشطة التجارية فى كل مكان تقريبًا تواجه منافسة شرسة من المؤسسات متعددة الجنسية، ويقول «آمورى ستار - Amory Starr» إن هذه التكتلات الاقتصادية «تستخدم ميزانيات

إعلانية ضخمة لكى تجعل السلع التى يقبل عليها الجمهور متجانسة (تحت ستار أو ادعاء التنوع)، وتخفض الأسعار وتلغى القوانين وسياسات الحماية غير الملائمة، ليصبح مفهوم المنافسة متسقًا من الناحية القانونية مع مصالحها». (Starr 2000: 10)

«العولمة مدمرة» بالنسبة للعالم الثالث، «لأنها تمكن المؤسسات العالمية من طرد التجارة المحلية من السوق وتحريك عمليات الإنتاج باستمرار، مخلفة بذلك خرابًا اقتصاديًا. إلغاء القوانين المنظمة للأسواق والخصخصة وتحرير الاستثمار، كلها عوامل تقوم بتسليم الاقتصاد للمؤسسات متعددة الجنسية» (Starr 2000:ix)، وهذه العمليات مصحوبة دائمًا بما يسمى برامج إعادة الهيكلة التابعة لصندوق النقد الدولى «IMF» والبنك الدولى، التى كان من المفترض أن تضبط الحكومات المبذرة، إلا أن ما حدث هو العكس بعد أن جعلت الدول النامية أكثر انفتاحًا أمام تدفق رأس المال الأجنبى من المراكز المالية فى الشمال الغنى، وبينما تم فرض سياسات مالية ونقدية صارمة على الدولة، تم رفع الرقابة عن تحويلات وحسابات النقد الأجنبى بهدف تحرير السوق من قيود قوانين الدولة، ويعلق «والدن بيلو – Walden Bello» على ذلك بقوله: «كانت المحصلة النهائية هى تقلص دور الدولة الذى تقوم به باعتبارها وسيطًا بين القطاع الخاص المحلى ورأس المال الأجنبى» (Bello et al. 2000:8)

وبعد الاضطرابات والتظاهرات الجماهيرية أثناء اجتماع الدول الثمانى الكبار (G8) فى «جنوا» – يوليو 2001 – كتب «وليم فاف – William Pfaff» يقول فى «انترشونال هيرالد تريبيون» (26 يوليو 2001) إن الميزه السيادية فى إلغاء القوانين والنظم واتساع التجارة أصبحت أمرًا مسلمًا به، وأصبحت واقعًا محل تقدير كما كان يقال عن الطبيعة التقدمية الخيرة للاستعمار فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين: «هناك أوجه شبه بين العولمة والاستعمار، كلاهما يدفعه الرغبة فى التصدير إلى السوق المستعمرة/ العولمة، وأن يستغل القوة العاملة بها لرخصها، وأن يستغل موارد الدول المستعمرة المادية والبشرية»، وبالطبع هناك مبرر دائمًا: «يقال لنا اليوم إن العولمة تعنى التقدم والتعليم والرفاه والتحديث الاقتصادى، ولكن هذه ليست القصة كاملة، نعم، العولمة تأتى بالاستثمار والتكنولوجيا الصناعية، ولكن أيضًا بالخراب الاجتماعى والسياسى، وبدمار البنية التحتية الثقافية وبانهيار الصناعة والزراعة المحلية التى تستطيع أن تنافس عالميًا»، وسوف نعود إلى قضية دمار البنية التحتية الثقافية فى الفصل الرابع.

نعرف أن هناك على الأقل بليون مواطن فى العالم (بنسبة 1 من كل 5 أو 6 مواطنين) يعيشون فى فقر مدقع لا يجدون المأوى أو المآكل أو الاحتياجات الأساسية (Sardar 1998: 18-19). صادرات الغذاء الرخيص التى تتدفق من الغرب دون قيود، تدمر مصدر معيشة المزارعين المحليين فى دول العالم الثالث بدلاً من تقوية نشاطهم الزراعى ودعمه، يحدث ذلك بالرغم من أهمية دعم الزراعة فى العالم الثالث، ليس لإطعام الجياع فحسب، وإنما أيضًا لمواجهة الزيادة السكانية الرهيبة فى العالم؛ إذ إنه فى غضون عقدين سيكون العالم فى حاجة إلى ثلاثة أضعاف كمية الغذاء المتوفرة حاليًا[11].

التوجه السائد الآن على أية حال، كما رأينا، هو أن تكون الأسواق العالمية مفتوحة بقدر الإمكان، وغير خاضعة لأى قوانين أو قواعد، وعندما يقول اثنان من غلاة المتحمسين للعولمة الليبرالية الجديدة والمدافعين عنها إنها قد دخلت فى مرحلة حرجة، لابد من أن نكون على درجة كبيرة من اليقظة والاهتمام. الاثنان هما «كلاوس شواب – Klaus Schwab» مؤسس ورئيس المنتدى الاقتصادى العالمى الدولى فى «ديفوس» و«كلود سمادچا –Claud Smadja» مدير المنتدى. فى مقال نشرته «انترناشونال هيرالد تريبيون» (1 فبراير 1996) لاحظا وجود حركة معارضة متصاعدة لآثار العولمة وخاصة فى الديمقراطيات الصناعية، بصورة يمكن أن تكون مدمرة للنشاط الاقتصادى والاستقرار الاجتماعى فى كثير من الدول. تحليل «شواب» و«سمادچا» يحتوى على أربعة عناصر: أولاً: السرعة الفائقة التى ينتقل بها رأس المال عبر الحدود، والتغيرات التكنولوچية المتلاحقة والتطور السريع فى متطلبات الإدارة والتسويق، كل تلك عوامل ضاغطة من أجل إعادة النظر سواء فى البنى أو المفاهيم، وتضاعف التكلفة الإنسانية والاجتماعية لعملية العولمة إلى درجة تهدد النسيج الاجتماعى فى الدول الديمقراطية على نحو غير مسبوق» ثانيًا: كلاهما يقر بأن العولمة فى جوهرها هى عملية إعادة توزيع للقوة الاقتصادية على مستوى العالم، وهو ما يمكن رؤيته بوضوح فى توزيع الدخل فى العالم أيضًا، وكان العالم السياسى الهولندى «چان پرونك – Jan Pronk» قد لخص هذا التوجه مشيرًا إلى أن دخل أغنى عشرين فى المائة من سكان العالم فى سنة 1960، كان أعلى من دخل أفقر عشرين فى المائة بثلاثين ضعفًا، وفى 1997 كان ثمانين

ضعفاً (Pronk 2000)، كما قدم «إجنازيو رامونيه – Ignacio Ramonet»، رئيس تحرير «الليموند ديلوماتيك» أرقاما صادمة كذلك فى يناير 1999: ثروة أغنى 225 شخصية فى العالم بلغت أكثر من 1000 بليون دولار، وهو تقريبًا مبلغ إجمالى الدخل السنوى لأفقر 2.5 بليون شخص فى العالم. كان هناك أفراد أغنى من دول، كما أن ثروة أغنى 15 شخصية فى العالم فاقت إجمالى الدخل القومى لدول جنوب الصحراء الأفريقية. كما ذكر تقرير التنمية الإنسانية لعام 1999 أن متوسط دخل الفرد فى أكثر من ثمانين دولة فى العالم ظل أقل مما كان عليه قبل عقد أو أكثر. (Human Development Report, 1993: 2-3)

التكتل الثقافى الناتج عن الاندماج بين «Viacom» و«CBS» فى سبتمبر 1999 كان يحقق عائداً سنوياً يصل إلى عشرين بليون دولار، كما يقول «إجنازيو رامونيه»، وهو ما يفوق إجمالى الناتج القومى لدول مثل تونس والإكوادور وسريلانكا، كما يذكر «شريف حتاتة» (فى 1998) أن الدول التى شكلت مجموعة السبعة الكبار «G7»، بسكانها البالغ عددهم قرابة 800 بليون نسمة، كانت تتحكم فى قوة تكنولوچية واقتصادية ومعلوماتية وعسكرية أكثر من الباقين من سكان العالم (4.3 بليون نسمة تقريبا)، الذين يعيشون فى آسيا وأفريقيا وأوروبا الشرقية وأمريكا اللاتينية. «هناك خمسمائة مؤسسة متعددة الجنسية تسيطر على ٥0٪ من تجارة العالم وعلى 70٪ من استثماراته. نصف عدد هذه المؤسسات الكبرى متمركز فى الولايات المتحدة وألمانيا واليابان وسويسرا. مجموعة منظمة التعاون الاقتصادى والتنمية (OECD) للدول الغنية تقدم 80٪ من الانتاج العالمى، (Hetata 1998: 274). وكما يقول «أوجستان پاپيه – Augustin Papie» عضو «لجنة الشمال – الجنوب»: «بلغ معدل التمويلات المالية غير المنظورة» من الجنوب إلى الشمال فى سنة 1996 إلى 200 بليون دولار فى السنة (Went 1996: 42-3)، وعلى ضوء هذه الإحصائيات لا يكون خوف «كلاوس شواب» و«كلود سمادچا» مثيراً للدهشة عندما يقولان إن «أى تغير فى حجم ميزان القوى هذا يمكن أن يكون سبباً فى عدم استقرار كبير».

ثالثًا: حسب ما يقول، أيضاً، «شواب» و«سمادچا»:

يتضح يومًا بعد يوم أن التوجه نحو المنافسة الكبيرة، والذى هو جزء لا يتجزأ من العولمة يؤدى إلى موقف يكون فيه المتربعون على القمة

فائزين بنصيب الأسد، والخاسرون يخسرون أكثر. الفجوة بين من يستطيعون ركوب موجة العولمة لأنهم يملكون وسائل المعرفة والاتصال، وبين أولئك فى الذيل، هذه الفجوة تزداد اتساعاً على جميع المستويات.

ويصف «چيرمى برتشر – Jermy Brecher» و«تيم كوستيللو – Tim Costello» ذلك بأنه «سباق نحو القاع»؛ إذ يقولان فى كتابهما «القرية الكونية أو النهب الكونى»:

فى كل أرجاء العالم يتم تقليب الناس ضد بعضهم البعض لمعرفة أيهم سيقدم للمؤسسات العالمية أرخص عمالة وأقل تكلفة اجتماعية وبيئية، يتم نقل وظائفهم إلى أماكن تكون فيها الأجور والضرائب التجارية أقل، وحيث توجد حرية أكبر فى تلويث البيئة، أصحاب الأعمال يستغلون خطر المنافسة الأجنبية لتخفيض الأجور والرواتب والضرائب ووسائل حماية البيئة ويشغلون الوظائف بعمالة مؤقتة، مسئولو الحكومة يبررون خفض الإنفاق على التعليم والصحة وغيرهما من الخدمات»
(Brecher and Costello 1994:3)

وهكذا يصل «شواب» و«سمادچا» إلى العنصر الرابع والأخير فى تحليلهم: وهو أن هناك تشككًا كبيراً فى إلحاح الاقتصاد العالمى على الربح المستمر، حيث «أصبح من الصعب أن نطلب من الناس فى الديمقراطيات الصناعية أن يتحملوا من أجل فوائد قد تأتى وقد لا تأتى»، وهناك أيضًا ظاهرة توجه العولمة نحو الفصل بين مصير المؤسسة ومصير العاملين بها؛ إذ «يحدث الآن بشكل روتينى أن نرى مؤسسات تعلن عن زيادة فى الأرباح وفى الوقت نفسه يكون هناك تسريح للعاملين».

بعد هذا التناول الموجز للعولمة الاقتصادية ومنظمة التجارة العالمية، سوف يناقش الفصل الثانى أثر العولمة الاقتصادية على الحياة الفنية فى العالم. آثار منظمة التجارة العالمية والمعايير الليبرالية الجديدة تؤدى إلى استبعاد كل حماية محلية للصناعات الخدمية وتعوق نموها كما تقلص السيطرة المحلية عليها. ويرى «سيز هاميلنك – Cees Hanelnik» أننا بمجرد أن ندرك أن الإعلام الجماهيرى وخدمات الاتصال والإعلان والتسويق والسياحة ضمن هذه الصناعات الخدمية:

يتضح لنا أن تطبيق هذه المعايير يقلل من الاستقلال الثقافى المحلى؛ فالأسواق الثقافية المحلية محتكرة من قبل المؤسسات المتخطية للحدود القومية، التى لا تترك سوى مساحة ضئيلة للنشاط المحلى، كما أن تحرير التجارة العالمية لدرجة تضطر معها الدول قليلة الموارد لفتح أسواقها أمام القادمين من الخارج، تحرير التجارة هذا يشجع على تكريس النزعة الاستهلاكية، كما يضعف القدرة التنافسية للصناعات الثقافية المحلية» (Hamelink 1994a: 100). بقية أجزاء الكتاب تناقش مثل هذه القضايا الثقافية من منظور عالمى.

هوامش الفصل الأول

1) Bruce Kpeke, "Researching Performing Arts in Badakshan", ISIM Newsletter, 5, 2000.

2) Le Monde, 28 and 29 June 1998.

3) "Lyric from the Koran is off-key in Lebanon. Arab World Star Faces Trial for Blasphemy", International Herald Tribune, 30 November 1999.

4) "Libanese zanger beledigde islam niet", NRC Handelsblad, 15 December 1999; see also Smyth (2000: 169-73).

5) "Miss India. Het dubbelharting zelfbwustzijn van hindoevrouwen", NRC Handelsblad, 25 January 1997.

6) "Wagner draws an Uproar in Israel", International Herald Tribune, 9 July 2001.

7) Jean- Pierre Stroobants, "La Belgique s'arme d'un "plan Rosetta" pour combattre le chômage de jeunes", Le Monde, 11 January 2000.

8) Simon Frith (1996:100) observes: "Music is an ordered pattern of sounds in the midst of a vast range of more or less disorderly aurality. Music is marked out as different from noise; as our sense of noise changes, so does our sense of music".

9) Riccardo Petrella, "De wereld valt uiteen door technologische apartheid", De Volkskrant, 7 September 1992.

10) Riccardo Petrella, "Litanies de Sainte Compétitivité", Le Monde Diplomatique, February 1994.

11) Jean - Luc Vidal, "Laissez les paysans du tiers - monde protéger leur marché", Le Monde, 27 July 2001.

الفصل الثانى

سلطة اتخاذ القرار

آثار الحجم.. ليس إلا!

العولمة الاقتصادية والرقمنة «digitalization» هما اللتان تضعان الشروط الجديدة لمعظم الإنتاج الفنى والتوزيع فى العالم بأسره، وخاصة فى مجالات الموسيقى والسينما والكتب والتصوير والتصميم، ويحدث ذلك على نطاق أوسع فى مجال الفنون البصرية، كما أن هناك تغيرات كبيرة فى هذا السياق توضحها بعض الأمثلة.

قد تختلف الأرقام قليلاً، ولكن الذى لا شك فيه هو أن حوالى 80٪ من التسجيلات الموسيقية فى العالم – وهى سوق تقدر بحوالى 40 بليون دولار أمريكى – يتم توزيعها عن طريق تكتلات ثقافية احتكارية متعددة الجنسية أو مؤسسات فرعية تابعة لها (Throsby 1998: 195-6). معظم الأفلام التى تعرض فى العالم، باستثناء الهند والصين، مصنوعة فى هوليود، كما يمكننا القول إن أى كتاب أو صحيفة أو مجلة يتم شراؤها فى أى مكان، إنما جاءت بها إحدى دور النشر التابعة لأحد التكتلات الكبرى فى هذا المجال، ومن بين هذه التكتلات العابرة للحدود القومية، والنشطة فى كل مجالات الفنون والآداب تقريبًا هناك أسماء مثل «AOL/ Time warner» و«Vivendi-Universal» و«Sony/ BMG» و«EMI» و«Disney» و«News Corporation» و«Viacom».

هذه المؤسسات لها منافذ توزيع خاصة بها أو متصلة بمنافذ أخرى مشتركة مع شركات غيرها من خلال اتفاقيات متعددة، أى أن عمليتى الإنتاج الثقافى والتوزيع متداخلتان ومتكاملتان رأسيًا على نطاق واسع.

لماذا بالتحديد تشعر هذه المؤسسات الآن بالحاجة إلى أن تكون بهذه الضخامة، حتى وإن كان الكل يعلم أن التعاون المنشود لن يتحقق فى كثير من المجالات؟[1] يقول «روبرت مكشسنى – Robert McChesney»: «عندما تجتمع تأثيرات الحجم الكبير والتكتل الاحتكارى والعولمة، سرعان ما تظهر إمكانية الربح؛ فعندما تقوم مثلاً بإنتاج فيلم سينمائى، يمكنها أن تضمن أنه سوف يعرض على عدد كبير من شبكات التلفزيون

التجارية وشبكات الكيبل المدفوعة. (McChesney 1998: 14)، بعد ذلك تأتى الملصقات و«التى شيرت» والقبعات والشعارات (البادچات) إلى آخر سلسلة المنتوجات التى تكرس أسلوباً للحياة بعينه، هو الأسلوب «المرغوب».

الأفلام السينمائية لم تعد مجرد أفلام سينمائية، بل إنها فى نظر «توماس سكاتز – Thomas Schatz»:

> امتيازات (Franchises)، وصرعات يمكن إعادة إنتاجها على نحو منتظم بأشكال إعلامية مختلفة. الفيلم المثالى اليوم ليس شباك تذاكر ناجحًا فقط، وإنما دعاية تستمر لمدة ساعتين لخط إنتاج إعلامى، وبنية كل من الشركة الأم والسوق الإعلامية المتنوعة فى الذهن. منذ «الفك المفترس» و«الحديقة الچوارسكية»، أصبحت هوليود الجديدة تعتمد على معدات وآلات تسلية «تفقس» متواليات سينمائية ومسلسلات تلفزيونية وأشرطة وألبومات موسيقية وألعاب ڤيديو.... وقائمة طويلة من المنتوجات الاستهلاكية ذات الماركات التجارية المعروفة. (Schatz 1997: 73-4)

ما نراه يحدث أمامنا هو محصلة أو جماع التسلية والإعلان والمعلومات، (Schatz 1997: 101)، وما يحدث أيضًا هو أن أصحاب المحطات وهم يبيعون الوقت التجارى للمعلنين لكى يبيعوا منتجاتهم، إنما يبيعون كذلك منتجًا آخر وهو جمهورهم، والواقع أن المنتج الذى يبيعه المذيع (الجمهور) يتحول إلى سوق مكونة من أجزاء. أجزاء أو قطاعات هذه السوق (التى هى سوق الجمهور)، «يمكن أن تُباع للمعلنين بالتجزئة أو بالجملة» (Andersen 1995: 5).

حتى وقت قريب، كان المحررون هم الذين يحددون الكتب التى يمكن نشرها، هذا الوضع تغير تمامًا فى الشركات الكبرى حيث انتقلت سلطة اتخاذ القرار إلى ما يعرف بـ«لجان النشر» التى يكون لممثلى الجوانب المالية والتسويقية الدور الأساسى فيها. كان هامش الربح من نشر الكتب حوالى 2٪، الآن أصبح المستهدف هو 15٪، وكذلك ارتفعت تكلفة المكاتب الفاخرة والرواتب والأجور (رئيس شركة «McGraw Hill» يحصل على 1.5 مليون دولار سنويًا)، تكلفة مؤتمر للمبيعات لشركة مثل «Random House» قد تصل إلى مليون دولار، علمًا بأن الشركة تعقد مؤتمرين فى السنة، معنى ذلك أن الطبعات

الصغيرة أو المحدودة لم يعد لها وجود، وأن الخسائر المتوقعة والتى قد تكون مهمة من الناحية الثقافية لن تغطيها أرباح كتب أخرى. فى السابق كان الناشرون يقدمون على تلك المخاطرات لأنهم كانوا يحبون الكتب. حسابات كل كتاب الآن تعد بشكل مستقل، ولابد من أن يضيف كل كتاب إلى العائد الإجمالى ما يبرر وجوده على قائمة النشر، وأحيانًا يكون المطلوب أن يحقق الكتاب رقمًا يصل إلى مائة ألف دولار، وربما أكثر (Schiffrin 1999).

هناك أمثلة كثيرة على تغير شكل وحجم التعهدات أو الاتفاقيات التجارية فى مجال الثقافة؛ فمتوسط تكلفة الأفلام بما فى ذلك التسويق قد تضاعفت فى السنوات الخمس الأخيرة إلى 50.4 مليون دولار سنوياً، إلا أن الناس لم يعد يدهشهم أرقام من قبيل 225 مليون دولار لـ«Titanic» و200 مليون دولار لـ«Water world» و200 مليون دولار لـ«Speed 2, Cruise Control»، وهو الفيلم الذى حصلت فيه الممثلة «ساندرا بولوك – Sandra Bullock» على 12.5 مليون دولار عن ظهورها مرتدية سترة نجاة على ظهر السفينة، وهو مبلغ يقل بمقدار 4.5 مليون دولار عما تقاضاه الكاتب «ستيفن كنج– Stephen King» كمقدم أجر عن كتاب لم يكتبه بعد، وهو أكثر مما تقاضته «هيلارى كلينتون – Hillary Clinton»، 6 مليون دولار – مقدمًا عن مذكراتها كسيدة أولى، وهو يقل 4 مليون عما حصل عليه زوجها عن مذكراته. حجر الزاوية فى هذه الصفقات «الحلوة» فى صناعة التسلية هو «العقد»: وثيقة قانونية من 25 إلى 100 صفحة يقوم بإعدادها محامون يتقاضون أتعابًا باهظة، عقد مصمم لكى يحقق شيئًا واحدًا – ولا شىء غيره – وهو حماية الشركة بأى ثمن، حيث إن كلمة واحدة فى هذا العقد المكون من مائة صفحة، قد تعنى الفرق بين الأمان المالى والإفلاس.

(Brabec and Brabec 1994: 68, 366-7)

تقول مجلة «Billboard» إن السيطرة والاحتكار فى مجال الموسيقى يشكلان خطرًا على ظهور فنانين وبروز أساليب موسيقية جديدة، مثلما هو الحال فى كل الاحتكارات الثقافية التى أصبحت تخشى المغامرة والرهان على مبدعين غير معروفين، مكتفية بزيادة أرباحها من احتكارها للنجوم وللمتحققين فنيًا وجماهيرياً.

(Banks 1996: 149)

فى النشاط التجارى الخاص بالموسيقى تقوم مجموعة مسئولة عن الريبرتوار العالمى والسوق الدولية بدور كبير، ومعظم المسئولين عن احتكار الفنانين من الرجال البيض ذوى الخلفيات الموسيقية منذ أيام الجامعة (Negus 1992: 57) يقومون، بالاشتراك مع المديرين الإداريين، بوضع قوائم أولوية، من 15-20 فنانًا يتم تقييمهم على ضوء فهم المجموعة الدولية للسوق العالمية.

يسمى «كيث نيجس – Keith Negus» هذه العملية بـ«إعادة تصور العالم» من أجل التسويق العالمى، كما يعتمد تقييم عالم الموسيقى على مخزون معرفى، ومجموعة من الافتراضات الثقافية لدى المجموعة الدولية.

> (يتضمن ذلك أحكامًا جمالية عن الآلات والألحان والأنغام والأصوات التى يمكن أن تحقق انتشارًا جيدًا، كما يتضمن أحكامًا عن الصور الأكثر قبولاً بالنسبة للجمهور العالمى، وتقارير سياسية عن المناطق المضطربة وغير المستقرة، والتى يمكن أن يكون فيها حظر على أنوا ع معينة من الموسيقى لأسباب رسمية أو دينية، يحتوى التقييم كذلك على أراء اقتصادية وبيانات عن عدد المستهلكين المتوقع الوصول إليهم، والمناطق التى يصعب على المؤسسة أن تحصل فيها على عائداتها، ومعلومات عن القوانين المحلية لتوزيع المواد المسجلة، والسوق المحلية (مدى توفر أجهزة الاستماع ومنافذ البيع بالتجزئة والإذاعة والتلفزيون) واختراق تكنولوچيا النسخ للسوق، كما تتضمن تقارير وأحكامًا عملية عن مدى انتشار أجهزة الصوتيات المختلفة، ووجود قوانين تنظم حق إذاعة المواد فى وسائل الإعلام...إلخ) (Negus 1999: 156)

بمجرد اختيار الفنان تبدأ أعمال الدعاية والترويج له بشكل منظم، ويكون لدى العاملين فى المكاتب الإقليمية للتكتلات الموسيقية الاحتكارية أهداف محددة، الأمر الذى يجدونه محبطًا فى معظم الأحيان: لأنهم يفضلون العمل مع فنانيهم عنه مع كبار النجوم الأمريكيين أو البريطانيين، وهو ما تعتبره الشركات الكبرى من أولوياتها، وبالرغم من ذلك نجد أن شركات التسجيلات الكبرى قد رفعت الحد الأدنى لمبيعات

الألبوم الناجح من مائة ألف نسخة إلى ما يزيد عن المليون نسخة (Banks 1996: 147-8). ولا مفر إذن أمام المديرين الإقليميين.

وللوصول إلى العدد المستهدف من المشاهدين، لابد من استثمارات ضخمة في التسويق. إنها عملية أشبه ما تكون بالحرب؛ فالمجموعة التي تعمل في الدعاية والترويج توصف وكأنها في «خط المواجهة» وينصب اهتمامها على استهداف أفراد ومحطات إذاعية بعينها، أما في «ميدان قتال» الدعاية فيكون اهتمام صناعة التسجيلات مركزًا على تنمية الشخصيات العالمية القادرة على الاتصال عبر وسائط الإعلام المتعددة، والتي تمثل الأفكار الأنجلو أمريكية والتحيزات الثقافية (Negus 1992: 1, 101; Wallis et al. 25-6)

نقطة المعادلة (حيث لا ربح ولا خسارة) في التسجيلات مرتفعة، وهي ربع مليون «سي دي» للشركة الكبرى، الأمر الذي يعكس المخاطرة الشديدة في هذه الصناعة والمنافسة الضارية التي تجعل الكل في حالة توتر. في الثمانينيات كانت أسطوانة واحدة من بين كل خمس أسطوانات توزع ما يكفي لتغطية تكلفة تسجيلها (Burnett 1996: 91)، وفي مطلع القرن كان «كونراد ميوتون – Conrad Mewton» يقول إن «صناعة الموسيقى تفقد حوالي ٥بليون دولار في استثمارات غير مستردة كل سنة؛ لأن 95٪ من الألبومات الجديدة يفشل... الفنانون يظهرون ويختفون بسرعة في مناخ هذه الأيام غير المستقر، ليس هناك أي ضمان لأن ينجح ألبومك الثاني لمجرد أن الأول نجح» (Mewton 2001: 73)

في الوقت نفسه، لابد من أن تحاول التكتلات الموسيقية الكبرى أن تكسب جمهورها باستمرار في الراديو مثلاً؛ إذ بالرغم من الزيادة الضخمة في ساعات بث البرامج، لم يزد وقت الاستماع كثيراً، ففي السويد مثلاً: في سنة 1980 كان هناك حوالي 70000ساعة إرسال برامجي، زادت في سنة 1990 إلى 400000 ساعة أي بنسبة 400٪ تقريبًا، أما الوقت الذي يقضيه الناس في الاستماع إلى الراديو فقد زاد في العقد نفسه من 115 : 134 دقيقة في اليوم، أي حوالي 16٪ : (Malm and Wallis 1992 13) زيادة ساعات البث بالراديو لا تؤدي بالضرورة إلى تنوع أكبر في البرامج كما يوضح لنا مثال فرنسا. في أواخر التسعينيات كانت تصدر حوالي ألف ألبوم سنويًا يتم

اختيارها من بين أكثر من عشرة آلاف ألبوم، وبالرغم من ذلك فلم يكن يُذاع أكثر من مائة منها فى ثلث البرامج الإذاعية. (Pichevin 1997 : 73)

بعض الدول فى أمريكا اللاتينية وجنوب شرق آسيا وأوروبا الشرقية بها أسواق واعدة بنمو كاف، ولا تعتمد فى ذلك على الريبرتوار العالمى، ومسموح لها من قِبَل الشركات الاحتكارية الكبرى أن تقوم بالإنتاج والترويج لفنانين محليين كذلك. (Media Cult 2000 : 121 - 2) إلا أن ما يعرف بالريبرتوار المحلى فى إحصائيات الاتحاد الدولى لصناعة التسجيلات (IFPI) يشير عادة إلى تقليد البرامج الموسيقية المأخوذة من الريبرتوار العالمى، أو يدل فقط على أن الموسيقى قد تم إنتاجها فى الإقليم. (P. 17)

وقد يحدث أيضًا أن يتم تدويل أشكال موسيقية معينة مثل «الكاليبسو» و«الصالصا» و«الريجا» و«الراى» و«الچوچو» أو «الهاى لايف»، وذلك عن طريق إعادتها لأصولها العرقية أو تهجينها، تظل هذه الموسيقى محتفظة بنكهتها المحلية ولكن البنية الموسيقية وجمالياتها تعكس تأثير الريبرتوار العالمى. هذا القطاع من السوق يسمى «الموسيقى العالمية»، وأحيانًا الموسيقى العرقية، أو «البوب الإثنى» أو «الروك الإثنى» أو «الإيقاع العالمى» (Media Cult 2000 : 162)

إحدى مشكلات موسيقى «الراپ» مثلاً صعوبة تطبيق الخطوط الإرشادية للريبرتوار العالمى، وهناك مشكلة أخرى هى عدم وجود قيمة محددة لها فى الكتالوج، ويشير «كيث نيجوس» إلى ذلك بقوله:

> «تقارن تسجيلات الراپ على نحو روتينى بالأغانى التراثية، والمؤكد أنها لا يمكن أن «تُغَطَّى» - أو يُعاد غناؤها أو تسجيلها أو أداؤها- بواسطة فنانين آخرين. ولذا يقال إن عمرها قصير فى الأسواق ولا تستطيع أن تحقق عائدات مستمرة على هيئة حقوق نشر من إعادة تسجيلها. كما أن عائداتها قليلة مقارنة بالموسيقى الأخرى».
>
> (Negus 1999 : 93 - 4)

فرصة «راپ الجانجستا» أكبر؛ لأن الغناء عن البنادق والنساء يبيع أكثر[2]. الأفلام السينمائية لا ترحب كثيراً بتقديم الفنانين السود كما كان يجب أن يكون الحال،

يقول «شتراوس زيلنك – Strauss Zelnick»، وكان آنذاك رئيسًا لشركة «فوكس للقرن العشرين»:

> «الأفلام التى تقدم الفنانين السود لا تنجح فى الخارج عادة، لدينا فى هذا البلد جمهور عرقى بامتياز، أما دول العالم الأخرى فهى أكثر تجانسًا بالنسبة لأعراق سكانها، والناس فى اليابان لا يميلون للذهاب لمشاهدة فيلم يكون نجومه من السود إلا إذا كان من أفلام الحركة «الأكشن»، أما ثقافتنا السوداء التى تعكسها معظم أفلامنا فهى لا تعنى الكثير لبقية العالم، بالإضافة إلى أننا نميل إلى تقديم أفلام كوميدية كثيرة، والكوميديا فيها نابعة من قضايا عرقية لا تعنى شيئًا فى الخارج». (Ohman 1996 : 22)

ربما يكون «زيلنك» مبالغًا فى قوله إن الثقافة السوداء مُمَثَّلة فى معظم أفلام هوليود، ناهيك عن غيرها من مئات الثقافات الأخرى فى الولايات المتحدة، وفى الوقت نفسه قد يكون من الأنسب أن نتكلم عن الثقافات الحية الحقيقية وليس عن الثقافات الفرعية.

لا شك فى أن هناك مصالح كثيرة تتعرض للخطر فى لعبة غزو الأسواق العالمية؛ فنحن فى النهاية نجد أن المستهلكين فى أنحاء العالم يدفعون حوالى 300 بليون دولار ثمنًا لتذاكر السينما والأسطوانات وأشرطة الڤيديو وألعاب الكمبيوتر والكتب والمجلات وغيرها من مواد التسلية. (Burnett 1996 : 10)، وفى سنة 1997 كانت «انترناشونال هيرالد تريبيون» تتكلم عن «تجارة الأعمال السينمائية والتلفزيونية التى تتكلف حوالى تريليون دولار»[3]، ويقدر خبراء الصناعة تكلفه لعبة الڤيديو الجديدة (Matrix) «بحوالى عشرين مليون دولار، وهى مزودة – بغرض إغراء المشترين – بساعة من المناظر والخدع السينمائية، الأمر الذى يبين مدى التعاون الوثيق حتى الآن بين مجالات صناعة السينما وإنتاج الألعاب فى عالم التسلية الذى يجد أرباحًا جديدة وشراكات جديدة وإمكانيات أكثر تقدمًا فى عالم التقنية الرقمية، وكان المهتمون بتطوير ألعاب الڤيديو هم المسارعون للاستثمار بالحصول على تراخيص الأفلام، والمغامرة بملايين الدولارات التى ينفقونها على دور العرض وعلى الشخصيات التى يمكن أن تحقق مبيعات عالية»[4].

مصالح الاحتكارات الثقافية العالمية متداخلة عادة، وهو ما نشاهده فى مثلث القوى المحيطة بالراديو والتلفزيون؛ فالمؤسسات المالكة للقنوات لديها هدف واحد رئيسى وهو أن تبيع الجمهور المستهدف للمعلنين بقدر ما تستطيع، وبذلك تزيد عائداتها من الإعلان. ولكن عندما تجتذب هذا الجمهور، فإن هذه المؤسسات محتاجة لأن يكون لديها برامج يرغب عدد كاف من الناس فى مشاهدتها أو الاستماع إليها. مصلحة هذه المؤسسات إذن فى أن يكون لديها برامج جذابة فى حدود ميزانية معينة، أما مصدر البرامج وما تمثله فتلك أمور أقل أهمية. ومصلحة المعلنين هى أن يضعوا إعلاناتهم فى برامج تحظى بأعلى نسبة مشاهدة، أو على الأقل بعد برامج تجتذب عدداً كبيراً من المشاهدين أو المستمعين، كما أنهم -أيضاً- ليسوا حريصين على مواصفات مثل التنوع أو المسئولية عن مستوى الجودة أو القيمة الفنية. حرص منتجى البرامج كبير على أن يكون لهم منافذ توزيع كثيرة لمنتجاتهم الترفيهية أياً كان نوعها أو مستواها، وأن يكسبوا حدود المنافسة على القلة المتبقية من التكتلات الثقافية فى السوق العالمية.

العولمة الاقتصادية فتحت الباب لعمليات الاندماج بين الشركات، وجعلت المؤسسات الكبرى الناتجة عن هذا الاندماج كيانات كونية عملاقة، وقد غير ذلك طبيعة المواد التى يتم إنتاجها وتوزيعها تحت ظروف وشروط معينة، وبنتائج اقتصادية وثقافية معينة. السؤال التالى هو: من الذى يحرك الخيوط فى هذه الدوامة الثقافية المضطربة؟

مسألة الملكية:

معظم الناس لا يعرفون شيئاً عمَّن يملكون وسائل إنتاج وتوزيع وترويج الأعمال الفنية والأدبية، ووسائل التسلية والتثقيف، بالرغم من أن مسألة ملكية الإنتاج الثقافى وتوزيعه وترويجه هى القضية الجوهرية فى معركة تدور باتساع العالم هدفها الوصول إلى أكبر جمهور ممكن. «بنچامين باربر– Benjamin Barber» يرى أن «المجتمع الديمقراطى الحر يعتمد على تنافس الأفكار وتنوع المنافذ». (Barber 1996 - 123)

الشركة التى تملك القدرة على تصنيع منتجاتها الثقافية بكميات كبيرة وعلى نحو مستمر، والتى تستطيع أن توزعها بكفاءة فى مناطق كثيرة من العالم، تستطيع إغراء

أعداد كبيرة من الناس وإقناعهم بأن المعروض عليهم هو ما يريدون مشاهدته أو شرائه أو الاستماع إليه، الشركة التى تملك الخبرة الفنية لتحويل هذه المنتجات الفردية كلها إلى تجربة وخبرة جديرة بالاحتفاظ بها، والتى تستطيع أن تنمى عملياتها العالمية وتصل بها إلى وضع متميز ومفضل عن طريق التوسع الأفقى والوصول إلى الأسواق التى تظهر فى العالم، الشركة القادرة على عقد تحالفات رأسية على كل المستويات وفى كل أفرع السوق الثقافية، وتستطيع أن تجتذب الاستثمارات للقيام بكل هذه الأنشطة... الشركة التى تستطيع القيام بكل ما سبق، هى التكتل الثقافى الاحتكارى القادر صاحب النفوذ. وهى ليست مجرد القدرة على اتخاذ القرار فى نهاية العملية عند توقيع الصفقة واستكمالها مع الزبون الذى سيكون مشاهداً أو مستمعًا، ولكنها القدرة الممتدة على كل اللحظات السابقة لذلك، القدرة على اختيار عدد قليل من الفنانين ورفض سواهم، وتحقيق توزيع وترويج واسع لمن تم اختيارهم، هذه القرارات الأساسية تحدد، كما تخلق عادة، مجموعة من الخيارات الثقافية التى يمارسها كثيرون باعتبارها الخيارات الوحيدة. أليس حقيقة أنك تريد فقط ما تعتقد أنك تستطيع أن تحصل عليه؟ (Burnett 1996 : 82)، ولكى تريد شيئًا آخر، فأنت فى حاجة إلى خيال متطور واقتناع بأن الحياة الثقافية يمكن أن توفر أكثر مما هو معروض على نطاق واسع. مضمون أو محتوى المنتجات التى تتم على نطاق واسع وتوزع على نطاق واسع، لا يثير الخيال أو يشجع على مثل هذا الاقتناع بشكل عام.

على نحو أكثر إلحاحًا يصبح السؤال الحاسم هو: من الذى يستطيع الوصول إلى قنوات الاتصال فى هذا الكوكب، سواء كانت القنوات الرقمية أو - لوقت طويل قادم- القنوات المادية؟ من الذى يستطيع الوصول إلى مشاعر وعواطف أعداد كبيرة من الناس وإلى أكياس نقودهم؟ مسألة تقييم المضمون أو المحتوى والمستويات الجمالية والفنية، نوعية الصناعات الثقافية كلها أمور ثانوية بالنسبة للقضية الرئيسية وهى سيطرة القلة الاحتكارية؛ فالمؤسسات تمارس ذلك لكى توجه روح الإبداع، وتختار الفنانين وتضع وسائل الإغواء وتمهد لتلق جيد، وصنع تنوع من الخبرات حول المطرب والكاتب والراقص والمخرج والمصمم الذى تعطيه الأولوية، ولمنتجاته بكل تفاصيلها.

وصول بعض التكتلات الثقافية الاحتكارية إلى كل مراحل هذه العملية، من الفكرة إلى الاستهلاك الثقافى، هو ما نشهده كلنا اليوم. نحن نعيش عصر الاختراق،

الوصول إلى كل شيء، إن كان لنا أن نستعير عنوان كتاب «چيرمى ريفكن – Jeremy Rifkin» وهو «The Age of Access» الصادر عام 2000 – وليس فى ذلك ما يدعو للدهشة – هذا الاختراق الأشبه باحتكارات القلة يقلل إلى حد كبير قدر الديمقراطية الموجودة فى هذا السياق، وكما يقول «بنچامين باربر – Benjamin Barber»: «بوجود عدد قليل من التكتلات الاحتكارية التى تتحكم فى ما يتم صنعه وتوزيعه ومكان عرضه وكيفية التصريح باستخدامه المستقبلى، بوجود ذلك تختفى فكرة السوق التنافسية الحقيقية فى مجال الأفكار أو الصور» (Barber 1996: 98).

إن الأمر لا يقتصر على اختفاء السوق المتنوعة – وسأعود إلى هذه القضية فيما بعد – بل إن تجميع سوق الأفكار والصور والنصوص والعواطف ودمجها أحدث كذلك نقلة فى اتجاه اليمين السياسى؛ فالمُلاك المتحدون يدفعون باهتماماتهم المفضلة، وعند اتخاذ القرار نجدهم أقل تسامحًا مع أى طرح لأثر ذلك على النواحى الاجتماعية، فالجدل والنقد الذى يمكن أن يدور حول القضايا الاجتماعية لا يُسهم فى تعظيم الأرباح، ولذلك لا يحدث، ولا الفن الذى يتناول أمورًا جادة، وهو على أية حال لن يجذب المعلنين الذين يزداد تحكمهم باستمرار فى المحيط الذى تتحرك فيه رسالتهم، والذين يحثون ملاك وسائل الإعلام على التخلص من كل ما يتدخل فى رسالة إعلاناتهم.

يتضح الأسلوب الذى يتم به ذلك فى حالة البرازيل، حيث يسيطر التكتل الاحتكارى «Globo» الذى يملكه «روبرت مارينو – Robert Marinho» على المشهد الإعلامى بكامله، وتصف «نيلانچانا جوپتا – Nilanjana Gupta» المسلسلات التلفزيونية التى تقدمها «جلوبو – Globo» والمسماة بـ«telenovelas» (أوبرا صابون أمريكا اللاتينية) تصفها بأنها:

> إحدى الأدوات الأكثر تأثيرًا لإبراز المشكلات الاجتماعية أو تقديم القضايا الملحة، فبرنامج عن منطقة ضربها الجفاف مثلاً، نجح فى وضع كثير من مشكلات البيئة فى البرازيل فى بؤرة الاهتمام، إلا أن هذه البرامج ينقصها التناول العميق للقضايا الجذرية، كما أن «مارينو»، شخصيًا، متهم بأنه يصدر تعليمات بالرقابة المشددة على المناظر التى تصور الصراع بين ملاك الأراضى والمزارعين فى البرازيل، وبينما

يحاول تلفزيون «جلوبو» أن ينمط بلد يتمتع بتنوع اقتصادى وثقافى واجتماعى عبر برامجه، يفرض فى الوقت نفسه القيم الثقافية والسياسية والاجتماعية للنخب الحاكمة، التى يعتبر «مارينو» أحد أعضائها الأكثر قوة».(Gupta 1998: 6-7)

هذه السلسلة من القرارات المحافظة ذات التوجهات اليمينية من قبل التكتلات الثقافية الاحتكارية تحمل متضمنات سلبية على ممارسة الديمقراطية السياسية، كما يلاحظ «روبرت مكشسنى – Robert McChesney»: هذا التوجه يشجع على ثقافة سياسية ضعيفة، تجعل البعد عن السياسة واللامبالاة والأنانية خيارات منطقية أمام المواطن، وتسمح للعمل التجارى وللمصالح التجارية بنفوذ طاغ على مضمون ومحتوى الإعلام. (McChesney 1997: 6-7)

ونتيجة لتنميط بلد مثل البرازيل اقتصاديًا واجتماعيًا وثقافيًا، والتى كانت – وما زالت – بلدًا متنوعًا، نجد أن المسلسلات التلفزيونية (telenovelas) نادرًا ما تبرز هذا التنوع الواسع للثقافات الموجودة هناك، مثل العادات ذات الأصول الأفريقية والطقوس والأساطير الهندية والأزياء الشمالية الشرقية والعادات الألمانية والإيطالية واليابانية وغيرها، ويقول «عمر سوكى أوليفيرا –Omar Souki Oliveira» إن «هذه الضروب من الأعمال الفنية مقيدة باحتياجات القادرين على الشراء، وبذلك فإن التركيز يكون دائمًا على أساليب الحياة التى تناسب نمط الإنتاج الصناعى، ولا يوجد مكان لتقديم مظاهر ثقافية مستقلة، وفى معظم المسلسلات البرازيلية يعاود أسلوب الحياة الأمريكية، الذى تنتجه هوليود، الظهور بوجه برازيلى» (Oliveira 1993: 128-9).

هذه هى نسخة العالم الثالث من القيم والمعايير وأنماط السلوك الغربية بعد إضافة النكهة المحلية، وبسبب النطاق الجماهيرى الواسع الذى تتحرك فيه تكتلات مثل «جلوبو»، فإن اختياراتها تحقق دائمًا انتشارًا واسعًا وتأثيرًا كبيرًا.

الحرب الحقيقية إذن، التى تحقق فيها الصناعات الثقافية المزيد والمزيد من المكاسب، هى الحرب من أجل السيطرة على قنوات التوزيع فى أنحاء العالم. حاول أن تتخيل مثلاً ذلك العدد من الناس الذين ينبغى أن يجذبهم فيلم بلغت تكلفته 200 مليون دولار، لكى يستعيد المستثمرون ما دفعوه مضاعفًا عشر مرات. لا يمكن أن يتحقق ذلك

إلا إذا كان هناك خط مباشر ممتد من الإنتاج إلى التوزيع إلى القنوات التى تقول للناس مرة أخرى إن هناك شيئًا معروضًا ينبغى ألا يفوتكم.

فى عطلة نهاية كل أسبوع، هناك أربعة أفلام جديدة من إنتاج هوليود تعرضها دور السينما الأمريكية، وفى الصيف وعيد الميلاد يرتفع الرقم كثيرا، ويقول «ديڤيد ليبرمان – David Liberman»: «إذا لم ينجح الفيلم من البداية، تقوم دور العرض بتنحيته وتضع مكانه فيلمًا جديداً يبيع أكثر، إذا كان الفيلم متأرجحًا فمعنى ذلك أنه مات، والاحتمال الأكبر أنه سيكون متأرجحًا أيضًا فى الڤيديو» (Liberman 1997: 138). إما أن يكون الفيلم «قنبلة» من البداية وإلا فلا. فيلم الحديقة الچوارسكية: العالم المفقود "Jurassic Park: The Lost World" حقق مائة مليون دولار فى أول ستة أيام، رواد السينما فى الولايات المتحدة دفعوا حوالى 7.7 بليون دولار لشباك التذاكر عام 2000[5].

وفى الوقت الذى تتحكم فيه ثمانى شركات توزيع فى 90٪ من سوق الفيلم فى الولايات المتحدة، يوجد فى أوروبا ما بين 700:600 شركة تحاول أن تحقق توزيعًا مناسبًا لأفلامها، ومقارنة بالمستوى العالى للإنتاج يعتبر نظام التوزيع المجزء هذا غير كاف، لذلك تصبح هناك دائمًا ضرورة لوجود علاقة رأسية متكاملة مع سلسلة من دور العرض، وذلك متوفر للمكاتب الأوروبية التابعة للاستوديوهات الأمريكية الكبرى، بينما تفتقر إليه مئات شركات التوزيع الأوروبية، (Farchy 1999: 49-50). فى الفصل السادس أقترح نظامًا مختلفًا تمامًا وأكثر كفاءة، لتوزيع الأفلام فى المنطقة التى تُصْنع فيها.

الحاجة لمراجعة الوضع الحالى لتوزيع الأفلام أصبحت أكثر إلحاحًا، مع الزيادة الكبيرة فى انتشار قاعات العرض المتعددة فى أنحاء أوروبا، الأمر الذى ينطوى على مزايا عديدة للصناعات الثقافية، ويضمن أن يكون الإنتاج والتوزيع أكثر تكاملاً على المستوى الرأسى؛ فالمرجح أن الناس لا يذهبون إلى السينما لمشاهدة فيلم معين، إنهم يتوجهون إلى «المجمَّع – The Multiplex»، وهناك يختارون الفيلم الذى يودون مشاهدته، أما النقاد الذين كانوا فى الماضى يساعدون الجمهور وينمون فيه ملكة الاختيار النقدى، هؤلاء النقاد أصبحوا الآن – فى إطار هذا الوضع – زائدين عن الحاجة؛ فمجمع دور العرض هو المرشد وهو الدليل من خلال عدد أكبر من الشاشات التى تمطر المشاهدين بعدد وفير من «القنابل» الفنية، وبالتالى يمكن – بكل سهولة – نقل الأفلام إلى قاعات

مناسـبة الحـجم – حـسب الجـمـهـور – حـيث يتم «حلبـهـا» لكى تدر المزيد والمزيد من الأرباح!

بانتشار مجمعات دور العرض فى أوروبا فى العقد الماضى، ارتفع عدد جمهور السينمـا إلى 895 مليـون مـشـاهد فى 1999، والذى كـان حـوالى 757 مليـونًا قـبل ذلك بخمس سنوات، كما زاد عدد الشاشات إلى 27466 بعد أن كان 23108 فى 1998، وفى الوقت نفسه قفز عدد الأفلام الأمريكية فى الأسواق الكبرى (بريطانيا وألمانيا) إلى أكثر من 80٪، وكـان أقل من 70٪ فى 1997[6]، حـتى فى فـرنسـا، نجـد أن نصـيب الأفـلام الأمريكية فى صـعـود. وبفضل مجمعات دور العرض كان 68٪ من جملة عدد التذاكر المبـاعة فى عـام 1999 (155 مليـون تذكـرة) من نصـيب الأفـلام الأمـريكيـة، بينمـا كـان نصيب الأفلام الفرنسية 27٪ والأفلام المنتجة فى أماكن أخرى 5٪[7].

وما النتيجة؟ هنا مثال واحد: الناقد السينمائى الهولندى «پيتر ڤان بيرين – Peter Van Bueren» يشـكو مـن حـجـز 32 شـاشـة لعـرض التـكملة الضـعـيفـة لفـيلم The Blair Witch Project، بينما كان المتاح للفيلم البلچيكى (الناطق بالفلمنكية):

Everybody Famous (Iedereen beroemd) قاعدة عرض واحدة صغيرة. هذا الفيلم البلچيكى يعبر بأسلوب رائع ومبهج عن الأحلام التى تراود الآباء عن إمكانية أن يصبح أولادهم من المشاهير، ولم يكن بالإمكان إنتاجه سوى فى هذا الجزء من بلچيكا. اللغة الجميلة والفكاهة والجو الاجتماعى كلها جوانب بارزة فى هذا الفيلم ذى النسيج الفنى الذى يعرف حدود المبالغة ولا يتجاوزها. يقول پيترڤان بيرين: «الأسلوب الذى يصف به أباطرة السينما سياستهم الاقتصادية، شأن يعنيهم، ولكن هذه السياسة كارثة على الثقافة السينمائية فى هولندا، أصحاب صناعة السينما يغلقون القاعات فى وجه الأفلام غير الأمريكية التى لا تجذب جمهوراً كافياً؛ لأن الجمهور لا يمكنه أن يعرف أن هناك أفلاماً أخرى على الإطلاق»[8].

ويبدو أن استوديوهات هوليود تشعر بالأسف؛ لأن الصين ليست سوقًا مفتوحة أمام أفلامـهم حتى الآن، جريدة «انترناشونال هيرالد تريبيون» (22 نوفمبر 1995) نقلت أن كبار المسئولين فى هوليود يتلهفون على الوصول إلى الصين: «صناعة السينما فى الصين تبدو أشبه بمنجم ذهب مفتوح تأخر اقتحامه من قبل منتجى هوليود، خمسة

بلايين تذكرة من المتوقع أن تُباع هذا العام، وهو أربعة أضعاف ما يُباع فى الولايات المتحدة»، هذا الرقم كان 21 بليون تذكرة فى سنة 1982، وهبط مرة أخرى إلى 800 مليون فى سنة 1999، والحقيقة أن صناعة الفيلم والتوزيع فى الصين قد انهارت فى بداية القرن الواحد والعشرين. موضوع السينما الصينية، مثل الكثير من القضايا التى يتناولها هذا الكتاب، مثير للجدل. المسئولون عن السينما فى جمهورية الصين الشعبية متخوفون من أن الاتفاق بين الولايات المتحدة وبلادهم عن انضمامهم لمنظمة التجارة العالمية، قد يفتح الباب لتدفق الصناعة الثقافية الغربية عليهم، هذا الخوف - من جانب آخر - جعل ستوديوهات السينما الصينيه تسعى لتحديث نفسها وأن تندمج فيما بينها، والآن تقوم شركة «كوداك - Kodak» الأمريكية وشركة «جولدن هارفست -Golden Harvest» فى هونج كونج ببناء مجمع دور عرض، مما سيعطى فرصة كذلك لعرض الأفلام الصينية[9].

وهذا مثال آخر. «ميدنايت سپيشيال -Midnight Special» مكتبة كبرى لديها تنوع كبير من الكتب، وتقع فى الشارع الثالث فى «سانتا مونيكا» - كاليفورنيا، وتقوم بتنظيم ندوات منتظمة وأمسيات قراءة للمؤلفين، بعد أن قرأت فى عدد «لوس أنجلوس تايمز» الصادر فى فبراير 1993 أنه نتيجة لعمليات الاندماج، أصبح هناك ثنائيات ضخمة فى مجال توزيع الكتاب فى الولايات المتحدة، تناقشت فى ذلك مع أحد العاملين فى المكتبة. كانت صدمة الرجل قوية؛ لأن شركتى التوزيع «Ingram» و«Baker & Tay-lor» كانتا تقدمان خدمة أفضل لأكبر ناشرين للكتب فى الولايات المتحدة وهما: Bar-ness & Noble» و«Borders»، وهذا يعنى أن مكتبات البيع المستقلة المهمة جدا بالنسبة لحرية الاتصال وتنوع الرأى، سوف يلحق بها الضرر من جراء ذلك. فى سنة 1999، كان نصيب المكتبات المستقلة 17٪ فقط من مبيعات الكتب[10].

كبار الناشرين يدفعون لسلاسل مكتبات الشركتين الكبيرتين فى مقابل وضع كتبهم فى واجهات العرض، بينما المكتبات المستقلة لا تحظى بمثل هذا «الدعم»، ولا هى تستطيع أن تفيد من نظام «الإرجاع». يصف «مارك كريسپن ميللر - Marc Crispin Miller» هذا الأسلوب بأنه مدمر للبيئة أيضًا: «مكتبات البيع الكبرى أو مخازن الكتب تطلب أطنانًا كبيرة من الكتب تفوق قدرتها على البيع، ثم تدفع ثمن ما باعته بإعادة الكتب التى لم تبعها، هذا الأسلوب، أسلوب «المقاصة» أفسد الحرفة كلها[11].

وهناك سلاح آخر فى الحرب للوصول إلى وضع احتكارى، وهو الأسعار المنخفضة التى تغرى العملاء وتدفعهم إلى المؤسسات الوطنية أكثر من المكتبات المستقلة، وزادت من مبيعات «الروائع» بتخفيض أسعارها عن بقية العناوين. وبنهاية سنة 2000 انتهت فترة البيع بالخصم بالفعل، وقامت شركتا «.Barnes & Noble Inc» و«.Borders Group Inc» برفع أسعارهما بكل هدوء، وكذلك فعلت شركات البيع عن طريق الإنترنت مثل: Barnesandnoble.com, Borders.com, Amazon.com

بعد أن كانت الخصومات التى وصلت إلى 50٪ على «الروائع» قد زادت حرب الأسعار حدة. النتيجة، هى أن المستهلكين أصبحوا يدفعون أكثر للحصول على الكتب[12].

المؤسسات الكبرى بشركاتها التابعة، اتخذت قراراتها بناء على التكلفة الزائدة ومعدل النمو البطىء. الزيادة التى طرأت على السعر، بالإضافة إلى ثمن الشحن، جعلت تكلفة شراء الكتب عن طريق الإنترنت أعلى منها عند شرائها مباشرة من مكتبات البيع، وتقول «انترناشونال هيرالد تريبيون»: «إلا أن المكتبات المستقلة التى عانت على مدى 15 سنة وهى تصارع ضد نسبة الخصم التى تقدمها الشركات الكبرى تلتقط الآن أنفاسها»[13]، أو لعل من لم يمتِ منها هو الذى يلتقط أنفاسه الآن.

نستخلص من ذلك كله أن أعمال التجارة والمقاولات فى عالم الثقافة أصبحت تُضَيِّقُ مجالها لكى تركز على سؤال واحد فقط: أى منجم ذهب آخر عليها أن تنقب فيه؟ وهذه إحدى نتائج العولمة الاقتصادية.

رزمة ثقافية، شحنة سياسية، وزن اقتصادى

رأس المال الذى يغذى التكتلات التجارية الثقافية أصبح رأسمالاً عالميًا، وهناك شركات غير أمريكية تمتلك الآن كثيراً من مواد الإعلام والتسلية، إلا أنه من المهم أن نتذكر أن معظم هذه المنتجات الثقافية، كما يوضح «روبرت بيرنت – Robert Burnett» «ما زال يصنعها أمريكيون، والسبب ببساطة هو أن لوس أنجلوس ما زالت عاصمة الإنتاج السينمائى والموسيقى والتلفزيونى لهذه الصناعة العالمية» (Burnett 1996:10)، كان «برنسلى سامارو – Brinsley Samaroo» الوزير فى حكومة ترينيداد فى

الثمانينيات يقول: «إذا ذهبت إلى سان ڤانسان أو جرينادا ستجد حوالى ثمانى محطات أمريكية، الأثر كارثى تماماً على هذه الدول، ومن أسف أن أقل الدول قدرة على إرشاد العالم أخلاقياً، هى التى تقوم بهذا الدور بسبب امتلاكها للتكنولوچيا المتقدمة، الأمر أشبه بشخص مخمور يقود سيارة» (Malm and Wallis 1992: 77-8).

ليس من الضرورى أن تكون معادياً للولايات المتحدة لكى تكتشف أن هذا الوضع يثير كثيراً من المشكلات. أحد الاعتراضات على الثقافة الأمريكية كما تطرح نفسها فى أرجاء العالم هو أنها تظل على السطح بدلاً من أن تسبر الأغوار العميقة للروح كما يقول «روب كرويس: Rob Kroes» (1992: 39)، فهى إمبراطورية تمتلك الحد الأدنى من المادة الأخلاقية إذا جاز لنا أن نستخدم عبارة «إيرڤينج كريستول – Irving Kristol»[14]. كما أن النظام الأمريكى يلتقط بكل سهولة عناصر «غريبة» من الخارج ويدمجها فيه دون أى احترام (Jameson 1998: 63)، والمزعج أن الولايات المتحدة تعتقد أنها صاحبة رسالة.

«ديزنى» تعتبر نفسها مرشداً روحانياً للجميع، وتدعى أنها تعمل من أجل قيم خالدة ويهدف انتصار الروح الإنسانية (Eudes 1989: 262)، كما أن شركات مثل "MTV" تخلق توقعات وأوهاماً ليست فى متناول معظم الناس فى العالم.
(Malm and Wallis 1992: 44-5, Tenbruck 1990: 205)

أحد الجوانب المهمة فى النموذج الأمريكى هو تدميريته ونزعته الاستهلاكية، ويشجعه على ذلك، فيضان كاسح من الصور والأصوات. (Jameson: 64)

هناك بالطبع أمريكيون لا تسعدهم صور وحقيقة مجتمعهم، كما أن هناك أيضاً دولا أخرى كثيرة ليست متواضعة فى ادعاءاتها، ولكن لماذا، بالرغم من ذلك، أصبحت المزاعم والادعاءات الأمريكية هى السائدة (بصرف النظر عن كون الدولة كبيرة وغنية، وأنها القوة العظمى الوحيدة الآن)؟ «ييڤ ايودز – Yves Eudes» يتحدث عن الجمع بين الرزمة الثقافية والشحنة السياسية، وأنا أقترح إضافة الوزن الاقتصادى إلى هذا الثنائى. (Eudes 1982: 121) عنوان كتابه عن العقد الأول من الحرب الباردة هو: «غزو العقول: آلة تصدير الثقافة الأمريكية (La conquête de esprits: l'appareil - d'exportation culturelle américain)، مثل هذا الاقتران بين الثقافة والسياسة ليس اكتشافاً

ثوريًا فى ذاته؛ ففى كل الدول كانت الأعمال الفنية دائمًا – وكذلك أعمال التسلية الآن – وسائل مهمة لنقل رسائل ومصالح اجتماعية وسياسية، الفرق يكمن فى الأساليب الذهنية المنظمة، التى تستطيع من خلالها حكومة الولايات المتحدة والمؤسسات الثقافية تحقيق هذا التناغم بين المصالح الاقتصادية واهتمامات السياسة الخارجية والمضمون الثقافى، كما أنهم مستمرون فى ذلك كما سنرى فى الفصل السادس عندما نتناول منظمة التجارة العالمية والمفاوضات حول الثقافة. يرى «چيسوس مارتن– باربرو– Jesús Martin - Barbero» فى تحليله أن الإعلام المتمركز فى الولايات المتحدة يقوم بتعميم نموذج حياة، ولكن هذا النموذج «ثقافة عالمية مغربنة هى بالأساس قوة اقتصادية تغزو الأسواق الأخرى فى العالم وتسيطر عليها» (Martin - Barbero 1993a: 142)

وبالرغم من الخطاب الرسمى القائل بأن السوق تنظم نفسها بنفسها وبأنها مستقلة عن الدولة، فإن هناك ارتباطًا وثيقًا بين الدولة والمؤسسات الأمريكية فى الولايات المتحدة، الأمر الذى يزيد من قوة الدولة فى كل المجالات، هذا الجهد المشترك والمتزايد يمكن ملاحظته على امتداد تاريخ الولايات المتحدة. (Ellwood 1994: 9)

ويعلق «چون جراى – John Gray» بقوله:

> «لم يحدث أبدًا أن كانت الحكومة الأمريكية ملتزمة بمبدأ عدم التدخل فى الحياة الاقتصادية، فأسس الرفاه الأمريكى كانت دائمًا خلف أسوار التعرفة العالية، الحكومة الفيدرالية وحكومات الولايات كانت نشطة دائمًا فى بناء خطوط السكك الحديدية والطرق الواسعة، الغرب تم فتحه بترسانة من الدعم الحكومى، وخارج المجال الاقتصادى كانت الحكومة الأمريكية دائمًا أكثر اعتداء على الحرية الشخصية بهدف حماية الفضيلة، من أى دولة أخرى؛ إذ لم تحاول أى دول غربية حديثة أخرى مثلاً أن تفرض تحريم المسكرات. تقديم الولايات المتحدة كدولة لها تاريخ من الحكم فى حده الأدنى، يتطلب خيالاً واسعًا» (Gray 1998: 104-5).

وهناك مثال ناجح على هذا الجهد المشترك والمتزايد بين الدولة والمؤسسات فى الولايات المتحدة، الذى يوجد فيه هدف سياسى ووزن اقتصادى مدعومان بحزمة

ثقافية، هذا المثال هو المرحلة التالية للحرب العالمية الثانية عندما ساعدت القوات الأمريكية التى هبطت فى أوروبا فى نقل المسئولين فى هوليود، والذين كان من صالحهم إعادة غزو سوق السينما فى أوروبا وإيجاد منفذ إضافى لسلعهم السينمائية. كان الهدف السياسى من وراء إغراق السوق الأوروبية بالأفلام الأمريكية هو أن يكون أمام الجمهور الأوروبى ثقل سينمائى مضاد لما كان يعرضه لهم الفاشست والنازيون، ولإبعادهم عن الشيوعية والتوجهات اليسارية الأخرى، وذلك عن طريق إغوائهم بأفلام هوليود التى تروج للنموذج الأمريكى.

وهكذا حصلت ستوديوهات هوليود على تصريح من السلطات الأمريكية بالعمل فى الخارج على هيئة «كارتل» (اتحاد بين شركات) باسم: "Motion Picture Export Association"، وكانت تعمل بأساليب مختلفة لم يكن مسموحاً بها فى الولايات المتحدة من الناحية القانونية، وكان أحد شروط تلقى الدول الأوروبية لمساعدات مشروع «مارشال»، هو التزامها بشراء عدد معين من الأفلام الأمريكية والسماح لكارتل MPEA بتحويل العملات الأوروبية إلى دولارات، وهى عملية تحويل للعملة الصعبة لم تكن الدول الأوروبية تريدها، بالإضافة إلى ضمان تحويل عائدات تصدير المنتجات الثقافية إلى الولايات المتحدة.

لم يكن بالإمكان تحقيق هذه القواعد والنظم دون وجود عالمى للقوة الأمريكية فى مرحلة ما بعد الحرب، الأمر الذى كان يتطلب أنظمة اتصال وانتقال على درجة عالية من الكفاءة، أما التقدم التكنولوجى الذى حققته الولايات المتحدة فقد كان نتيجة لأعمال البحث والتطوير التى يريدها ويتعهدها «البنتاجون»، وإذا كنا نتساءل عن سر انتشار الأفلام الأمريكية فى أوروبا، فلا عجب أن تكون هنا إحدى نقاط انطلاقها.

(Twitchell 1992: 145-6; Swann 1994: 182; Schiller 1989a: 34-5 and 1992:5)

لم يتوقف ذلك بعد انتهاء الحرب الباردة، فبعد سقوط حائط برلين قررت لجنة الإعلام فى البرلمان المجرى إصدار تشريع فى 1995 يحمل بصمات التوجيهات الأوروبية، يقضى بأن تخصص القنوات الخاصة 20٪ على الأقل من وقت الإرسال لبرامج مجرية و51٪ على الأقل للإنتاج الأوروبى، كما كان ذلك فى البداية يشمل قنوات «الكيبل»، ولم يستمر هذا الوضع طويلاً، فقد استطاعت جماعات الضغط المتمثلة فى

شركات مثل Warner وMTV وCNN وغيرها من الشركات الأمريكية، إلى جانب «جاك قالنتى - Jack Valenti» رئيس اتحاد السينما الأمريكية Motion Picture Association of America، استطاعوا أن يقوموا بحملة شرسة لإلغاء هذه الحصص، وكما يقول بعض أعضاء البرلمان الذين شاركوا فى المفاوضات آنذاك، فإن وزارة التجارة الأمريكية كانت تدعم موقف الشركات، ويقول «مارك سكاپيرو - Mark Schapiro»: «بالنسبة للأعضاء الجدد فإن تذكرة دخول الـOECD (المنظمة العالمية للتعاون الاقتصادى والتنمية) وأسواقها الرأسمالية هى التجارة الحرة فى كل المنتجات، بما فى ذلك سلع التسلية والترفيه... وعندما بدأ تطبيق قانون وسائط الإعلامية الجديدة، كانت كل القيود على الملكية الأجنبية لأنظمة الإنتاج والتوزيع قد أزيلت»[15].

عند منعطف القرن تقريبًا، كانت تجارة الخدمات السمعية والبصرية بين الاتحاد الأوروبى والولايات المتحدة تعانى من عجز يصل إلى أكثر من 6 بليون دولار، بينما كانت الصادرات البريطانية للولايات المتحدة قد وصلت إلى 550 مليون دولار، وصادرات بقية الدول الأعضاء فى الاتحاد الأوروبى إلى 156 مليون دولار فقط[16].

وفى مقال فى «الواشنطن بوست»، طرح «ميخائيل جورباتشوف - Mikhail Gorbachef» - آخر رؤساء الاتحاد السوڤيتى السابق - بعض الأسئلة الجادة بخصوص علاقات القوى غير المتكافئة فى العالم:

> رغم الاعتراف بدور أمريكا فى العالم كله، ليس هناك من يعترف بحقها فى الهيمنة، إن لم نقل السيطرة، بالدرجة نفسها، ولهذا السبب أتمنى يا مستر بوش.. باعتبارك الرئيس الأمريكى الجديد، أن تتخلى عن وهم أن القرن الواحد والعشرين لابد من أن يكون «القرن الأمريكى» أو أنه يمكن أن يكون كذلك. إن العولمة أمر مسلم به، إلا أن العولمة الأمريكية ستكون «غلطة»... والحقيقة أنها يمكن أن تكون شيئًا عديم المعنى، وربما خطرًا»

لم يكن عنوان مقال «جورباتشوف» غامضًا أو ملتبسًا: «يا مستر بوش.. العالم لا يريد أن يكون أمريكيا»[17].

فى الفصل السادس، أقدم بعض الاقتراحات من أجل توازن ثقافى أفضل فى العالم، كما أطرح للمناقشة مفهوم العولمة فى ميادين الفنون والآداب والثقافة والتسلية، حيث لا يوجد شكل واحد لها.

مؤسسات الصف الثانى

إلى جانب المجموعة الصغيرة من التكتلات الثقافية العالمية العملاقة، يوجد فى بعض الدول الكبيرة صناعات ثقافية تسيطر على الأسواق الوطنية، والإقليمية أحيانًا، كما تقوم بالتصدير لدول أخرى، وعادة ما يكون ذلك فى المنطقة اللغوية نفسها. الكثير من شركات الصف الثانى العاملة فى سوق الإعلام هذه، له علاقات واسعة ومشروعات مشتركة مع المؤسسات العالمية الكبرى كما هى مع بنوك «وول ستريت» الاستثمارية. تضم قائمة شركات الإعلام من الصف الثانى من أمريكا الشمالية أسماء مثل: "Dow Jones" و"Gannett" و"Knight Ridder" و"Hearst and Advance Publications: ومن أوروبا هناك: "Havas" و"Hachette" و"Prisa" و"Canal Plus" و"Pearson" و"Reuters" وReed Elsevier[18] و"Berlusconi's Mediaset" والمؤسسة الهولندية Endemol التى اخترعت "Big Brother"، والتى اشترتها منذ ذلك الحين شركة Teleónica الإسبانية. كما نجد اثنتين من كبريات شركات الصف الثانى الثقافية فى أمريكا اللاتينية وهما "Global" فى البرازيل، و"Televisa" فى المكسيك، وكلتاهما لها سيطرة احتكارية على الأسواق الوطنية ونفوذ سياسى فى اختيار، وربما إزاحة، الزعماء الوطنيين (Fox 1994: 4)، شركة Televisa تسيطر على حوالى 95٪ من السوق المحلية وتشتهر بإنتاجها الضخم لمسلسلات «التلينوڤيللا» والأفلام السينمائية وبرامج المنوعات السريعة والقذرة. سرعة الإنتاج وكم هذه الأعمل هما الأساس، ولا أهمية للقيمة أو النوعية[19]، وعلى العكس من ذلك نجد أن "Globo" تقدم مسلسلات عالية المستوى وراقية، «وخاصة التلينوڤيللا»، الأمر الذى يجعلها تجد جمهورًا واسعًا فى أكثر من مائة دولة. فى سنة 1999 كان تكتل Global يحتل المركز الرابع عشر على مستوى العالم من بين خمسين شركة عاملة فى مجال الإعلام والتسلية، وكانت عائداتها حوالى 4.9 بليون دولار، كما جاء فى مجلة "Variety"[20].

الهند هى أكبر منتج للسينما فى العالم حيث تقدم 800 فيلم سنويا، وفى سنة 1997 كان عائد تذاكر الأفلام الأجنبية 90 مليون دولار فقط، بينما وصل فى 1999 إلى حوالى 350 مليونا، وكان المتوقع أن يرتفع الرقم إلى حوالى 3.4 بليون فى سنة 2005[21]. وفى الوقت نفسه قررت الحكومة الهندية إعفاء المكاسب المتحققة من بيع مواد التسلية فى الخارج من الضرائب. ميزانية الفيلم من الأفلام الكبيرة تصل إلى 5 مليون دولار والأسواق هى الدول العربية والجماهير الهندية فى الخارج (هناك أكثر من 25 مليون هندى فى جنوب شرق آسيا وشرق أفريقيا والولايات المتحدة وأوروبا). يعتبر السيد «م.مادافا پراساد: M.Madhava Prasad» الفيلم الهندى «تركيبة» من أجزاء مجهزة سلفًا: هى القصة والرقصة والأغنية والمشهد الكوميدى والإضاءة، وكلها مجتمعة تشكل النص السينمائى، وهذا شىء مختلف تمامًا عن فيلم هوليود، حيث القصة هى «نقطة الانطلاق فى عملية الإنتاج، وتحويلها إلى فيلم روائى هو الهدف النهائى للعملية» (Prasad 2000: 43). أشهر ما تقدمه الأفلام الهندية هو قصص الحب والقصص التى تتناول حياة العائلات الكبيرة الممتدة، كما أن القيم الأسرية الهندية قد تكون أكثر ألفة للناس فى أماكن كثيرة من العالم، عن ذلك التفكك والانهيار الذى عادة ما تعكسه الأفلام الأمريكية[22].

منذ تحرير السوق الهندية فى 1991، بدأت المافيا تخترق عالم التمويل السينمائى الذى يتميز بعدم الاستقرار، بما يتيحه ذلك من فرص لغسل الأموال المصنوعة فى السوق السوداء؛ فالإنتاج السينمائى والتوزيع فى الهند غالبًا ليسا فى يد مؤسسات ثقافية، معظم عمليات الإنتاج والتوزيع تتحكم فيها مجموعة محدودة من المنتجين والموزعين، الذين أصبحوا مع بعض الممثلين والمخرجين فريسة لعمليات قتل واختطاف واغتصاب وابتزاز إلى غير ذلك من أشكال العنف... وأحيانًا يقومون هم بمثل تلك الأعمال. عصابات المافيا تمارس نشاطًا كبيرًا بأى ثمن، لذلك يغادر عدد كبير من المنتجين «بومباى» بحثًا عن مكان أكثر أمنًا فى مدن مثل «بنجالور» و«مدراس» فى جنوب الهند[23].

هناك «حالة» يابانية منتشرة فى أرجاء شرق آسيا وخاصة بين الشباب الذين يعشق معظمهم الموسيقى والأفلام والبرامج التلفزيونية والأزياء والأطعمة اليابانية، وفى تقرير لصحفى من «انترناشونال هيرالد تريبيون» وصف تفصيلى لاجتياح «الأشياء»

اليابانية لهذا الجزء من العالم. فى كوريا الجنوبية مثلاً انتشرت مقاهى ومحلات الشاى اليابانية لتحل محل مطاعم الوجبات السريعة ذات الطابع الأمريكى، فرق موسيقى الجاز والروك اليابانية منتشرة أكثر من الفرق الكورية، المسلسلات والدراما التلفزيونية نسخ مباشر للأعمال اليابانية. فى هونج كونج أكشاك بيع الكتب مكدسة بكتب الفكاهة والكاريكاتير والأزياء اليابانية. فى الصين وسنغافورة وإندونيسيا والفيلبين وتايلاند يتم نسخ وتقليد الأشرطة الموسيقية والأفلام والمنتجات الثقافية اليابانية... حتى عروسة الأطفال «هيلوكيتى»! عدد الآسيويين الذين يتعلمون اليابانية فى ارتفاع مستمر، وقد زاد فى السنوات الخمس الأخيرة بنسبة 29٪[24] (Lent: 1995: 4)

إنتاج كتب الرسوم الكاريكاتورية المسلسلة، التى يمكن أن تكون بحجم دليل التليفون، والمجلات، وغيرها من الكتب الرائجة، واحدة من أهم الصناعات فى اليابان، أما أكبر المؤسسات التجارية العاملة فى مجال الثقافة فهى "Gakken" و"Kôdansha" و"Shôgakkan" و"Shûeisha" (Sakai 1987: 235)، ويقول «كاريل ڤان وولفيرن – Karel van Wolferen» إن جل اهتمام هذه الصناعة الضخمة هو أن يحصل الشعب اليابانى على الخبز ومواد التسلية (Wolferen 1991: 293)، وهنا أيضًا استطاعت المافيا أن تخترق المجال، فقد كانت ستوديوهات Toei على سبيل المثال على علاقة لسنوات طويلة بنقابة ياماجوشى – Yamaguchi الجنائية وأنتجت مئات الأفلام تمجد «الأخلاقيات» التقليدية لرجال العصابات إلى جانب أفلام ذات ميول قومية تتناول مرحلة الحرب العالمية الثانية وما بعدها.

أشهر منتجى التسجيلات الموسيقية وأكثرهم نجاحًا فى تاريخ اليابان هو «تتسويا كومورا – Tetsuya Komura» الذى كان كثير التردد على أندية الروپنچى "Roppongi" لاستطلاع رأى البنات (جمهوره المستهدف) فى موديلات الأزياء وتصفيف الشعر والمكياچ والموسيقى، كما كان يحصل على بيانات من خدمة «كاراأوكى أون لاين – Karaoke on line» لمعرفة الألحان التى يفضلون غناءها (Schilling 1997: 101)، وبناء على هذه المعلومات يستخدم عينات من آلاف الإيقاعات والأنغام ليصنع موسيقاه، وبعد أن غزا «كومورا» اليابان، عقد صفقة مع مؤسسة "News Corporation" المملوكة لـ «روبرت ميردوخ – Rupert Murdoch» لتأسيس شركة مشتركة باسم "tk news" لاكتشاف وتطوير فنانين آسيويين جدداً والترويج لهم.

الإنتاج والتوزيع على مستوى جماهيرى

بالإضافة إلى ما تتمتع به من نفوذ قوى يمكنها من اتخاذ كل القرارات، تترك الصناعات الثقافية الضخمة آثاراً أخرى على المشهد الثقافى، أحدها هو اتساع مداها. استثماراتها الضخمة لابد من أن تحقق عائدات بأسرع ما يمكن، وهذا معناه أن أكبر عدد ممكن من الناس لابد من أن يقرأ ويشاهد ويسمع ويستخدم منتجاتها الثقافية، على الرغم من كونها تخدم أيضًا بعض الأسواق المحدودة مستخدمة لذلك كافة الوسائل التى تجعل هذه الأسواق مربحة. ما يهمنى هنا بالأساس هو المجال الواسع الذى يتم على أساسه إنتاج وتوزيع السلع الثقافية.

الإنتاج والتوزيع على نطاق واسع لا يعنى بالضرورة أن السلع رديئة أو ضارة، رغم أن ذلك لا يجعلنا نستبعد أيضًا أن يؤدى الحافز الذى يدفع لغزو الأسواق الكبرى إلى عدم الاهتمام بمستوى السلع، وسوف نعود إلى هذه النقطة فى الفصل الخامس، ومن المهم أن نتذكر أن السيطرة على الأسواق الثقافية المختلفة تجعل عدد السلع الأخرى المعروضة محدوداً، فيصبح من الصعب أن يجد الناس بدائل مناسبة كافية.

بالإضافة إلى ذلك، يمكن القول إن تلك البدائل لا تفى بأذواق معظم الناس وهنا مثال لتوضيح ذلك: قبل ثلاثين أو أربعين سنة كان هناك جمهور للأفلام الأوروبية فى أوروبا كلها، وكانت أفلام «برجمان – Bergman» و«فللينى – Fellini» وغيرهما توزع وتُشاهد على نطاق واسع فى هذا الجزء من العالم، فى أيامنا هذه نادراً ما نجد فيلمًا أوروبيا يجول أوروبا، حتى توزيعه فى الدولة التى صُنع فيها ليس بالأمر السهل، فهل هذه الأفلام «المعاصرة» أكثر صعوبة من الأفلام التى كانت تصنع قبل ثلاثين أو أربعين سنة؟ ليس من المرجح أن يكون الأمر هكذا، الأكثر معقولية هو أن الأفلام التى تصنعها التكتلات الثقافية الكبرى يتم الترويج لها بشكل مكثف وتوزيعها على نطاق واسع فتبدو أنها الوحيدة المعروضة ولا يوجد سواها.

فى أجزاء كبيرة من السوق العالمية، لم يعد هناك مكان لأفلام صغار المنتجين والموزعين، الذين ليس لديهم القدرة على مواصلة الصراخ بأنهم يقدمون أيضًا شيئًا جذاباً. من منظور ديمقراطى، يعتبر عدم وجود عدد كبير من صانعى القرار الملمين بالجوانب الفنية خسارة كبيرة. التكتلات الثقافية الاحتكارية تحتل كامل المساحة التى

كان بالإمكان أن تتسع لأعمال فنية أخرى تنتجها وتوزعها وتروج لها شركات ثقافية كثيرة متنوعة.

الطبيعة الجماهيرية للتكتلات الثقافية الاحتكارية تعنى أيضًا أن سلعها يتم إنتاجها وتوزيعها من أجل المستهلكين خارج العملية الإبدعية. «نيلانچانا جوپتا – Ni-lanjana Gupta» تناقش صفة «الجماهيرية» كما هى مستخدمة فى مصطلح «الإعلام الجماهيرى»، وتؤكد أن هذه الصفة «مستخدمة لتعيين المستهلكين الذين تقدم لهم الثقافة من عدد محدود من مراكز الإنتاج الثقافى، وليس المنتجين قليلى العدد» (Gupta 1998: 36-7). ما تقوله «جوپتا» قد يبدو مناقضًا لما يقوله «كاميل پاجليا – Camille Paglia» من أن الجمهور يعطى صوته للثقافة ويؤثر عليها عن طريق تقديره لها وما يدفعه فيها من دولارات» (Paglia 1992:ix)، وربما نكون أكثر دقة على أية حال، لو قلنا إن التقديرات والدولارات هى الوسائل الوحيدة المتبقية للناس لكى يعبروا بها عما يحبون وما لا يحبون.

معظم الناس فى العالم يجدون المنتجات الثقافية التى تقدمها الصناعات الكبرى بعيدة عن مجتمعاتهم ولا علاقة لها بحياتهم أو همومهم. مناخ التلقى الصحيح لا وجود له، وهنا يحق لنا أن نطرح هذا السؤال: هل نحن فى حاجة إلى المُنتَج الثقافى المصنوع محليا فقط؟ بالطبع لا. نحن فى حاجة إلى عناصر ثقافية كثيرة ومختلفة تسهم على نحو أو آخر فى بناء المجتمعات. هذه العناصر قد تكون من أجل الأفضل وأحيانًا من أجل الأسوأ، فهى قد تعمل فى انسجام وتوافق وقد تؤدى إلى احتكاك وتوتر، وهى قد تتدفق من مجتمعات وثقافات بعيدة وتضيف شيئًا خاصًا إلى ما هو موجود فى مجتمع آخر، وربما جعلته أكثر كآبة.. من يدرى؟

الثقافة الجماهيرية – على أية حال – مفهوم ذو حدين. هل نعنى بذلك الثقافة النابعة من الجماهير؟ أم ترانا نشير إلى الثقافة التى يتم إنتاجها وتوزيعها والترويج لها على مستوى جماهيرى؟ المفهوم الثانى يحيلنا مباشرة إلى جماهير واسعة تشترى وتشترى التذكرة أو الأسطوانة أو البوستر أو الكتاب، ولذلك أقول فى الفصل السادس إننا – من منظور ديمقراطى – لابد من أن نتخلص من السيطرة الاحتكارية لوسائل الإنتاج الثقافى والتوزيع والترويج، إلا أننا نعرف كذلك أن كثيرًا من الناس يحبون

منتجات هذه الصناعات - وهى بالطبع مصنوعة لتكون محبوبة - ولا يجدون مشكلة فى علاقات الملكية هذه. فمن ذا الذى يهتم بذلك إذن؟

مصطلح الثقافة الجماهيرية - بالتالى - ليس مفيداً جداً؛ لأنه يوحى بثقافة نابعة من جماهير الشعب، والمعروف أن الصناعة تروج لهذا المفهوم، وصحيح كذلك أننا يمكن أن نجد فى إنتاجها عناصر ذات تاريخ طويل مثل القصص الفولكلورية، أو عندما تكون هناك إشارات وإحالات إلى الرغبات والأحداث الجارية، وبالمثل فإن ذلك يحدث أيضًا - وقد حدث بالفعل - فى ثنايا الأعمال الإبداعية التى كانت تسمى أحيانًا بـ «الثقافة الرفيعة».

بعض النظريات تجد تفسيراً لها فى التاريخ بسبب ما يُلاحظ من أن الجماهير يغلبها دائمًا «الإفراط الشعورى» كما يقول «مايك فيذرستون - Mike Featherstone»: «التقليد الشعبى الشائع فى الكرنفالات والاحتفالات والمعارض كلها هو أنها تقدم معكوسات رمزية وانتهاكات للثقافة الرسمية المتحضرة والإثارة المفضلة والعواطف الجامحة والمتع الحسية المباشرة والوحشية للطعام الدسم والشراب المسكر والانحلال الجنسى» (Featherstone 1991: 22ff)، ربما لا تكون هذه الظواهر واضحة بشكل علنى، ولكنها كانت، وما زالت، موجودة وشائعة بين الطبقات الغنية فى المجتمع الغربى. الفارق بين الماضى والحاضر ربما يكون أن الإفراط يحدث الآن على الأقل فى عطلة نهاية الأسبوع، بينما ربما كان - قبل وقت قصير - يحدث مرة أو مرتين فى السنة.

قد نتفق مع الرأى الذى يقول إن الثقافات المختلفة تؤثر على بعضها البعض، إلا أن تلك خطوة بعيدة، لا تكفى لأن نستخلص منها أن الثقافة التى يتم إنتاجها وتوزيعها والترويج لها على مستوى جماهيرى، هى بالفعل ثقافة الجماهير. فى كتاب له بعنوان: «أرض الرغبة: التجار والقوة ونشأة ثقافة أمريكية جديدة»، يصف «وليم ليك - William Leach» بنية الرأسمالية الاستهلاكية فى الولايات المتحدة فى القرن التاسع عشر، ويناقش زعم بعض الاقتصاديين بأن الأسواق الرأسمالية لا يمكن أن تعمل إلا إذا كانت تستجيب بشكل جيد لاحتياجات ورغبات المستهلكين الحقيقية - أو على الأقل تحصل على موافقتها - فى مجال التسلية والترفيه وغيرها، كما يرى أن الحقيقة تختلف عن ذلك كثيراً، وأن:

> ثقافة الرأسمالية الاستهلاكية ربما كانت من بين الثقافات العامة التى لا يوجد إجماع أو اتفاق عليها، وهى كذلك لسببين: أولاً لأنها ليست من إنتاج «الناس»، وإنما من إنتاج جماعات تجارية بالتعاون مع نخب ملتزمة بتحقيق الأرباح وتكديس رأس المال بمعدل متصاعد دائمًا، وثانيًا لأنها لا تحظى بإجماع أو اتفاق عليها، فهى فى سلوكها اليومى أبرزت (وليس بشكل تآمرى على أى نحو) إلى الواجهة رؤية واحدة فقط للحياة الجيدة وأبعدت الرؤى الأخرى. وبهذا الأسلوب استطاعت أن تقلص الحياة الأمريكية الشعبية، وأنكرت على الشعب الأمريكى حقه فى رؤية عميقة وتصور شامل للحياة على نحو آخر. هذه الرؤية وهذا التصور كانا يمكن أن يمنحا إجماعهم على الثقافة السائدة ديمقراطية حقيقية».
> **(Leach 1993: xv)**

حتى الآن لم نتناول بشكل أساسى سوى المنتجات الثقافية التى تأتى عبر قنوات التكتلات الثقافية الكبرى، وقد نتساءل ما إذا كان بالإمكان التعرف بسهولة على عمليات اتخاذ القرار فى الميدان الواسع للفنون البصرية.

أسواق الفنون البصرية:
مثل بورصة الأوراق المالية.. لا تعرف الاستقرار!

نشهد الآن المزيد من عمليات الاندماج بين الشركات العاملة فى صناعة السينما والموسيقى والكتاب، الأمر الذى يؤدى إلى تركز القوة والسلطة والنفوذ فى أيدى عدد محدود من التكتلات الاحتكارية الكبرى، أما فى ميدان الفنون البصرية فإن علاقات السوق مختلفة، أو هكذا تبدو على الأقل عند أول نظرة. هناك مثلاً ما لا يزيد عن خمس شركات، هى التى تتخذ حوالى 80٪ من القرارات المتعلقة بصناعة وتوزيع الأعمال الفنية مثل الرسوم والتماثيل والصور والتصميمات وأعمال الدعاية والإعلان...إلخ. بالرغم من ذلك فإن الانطباع الأول هو أن هناك عددًا كبيرًا من أصحاب القرار، وأن السوق شديدة التعقيد ومفتوحة أمام الجميع. طبقًا لتقديرات المفوضية الأوروبية – European Commission واليونسكو – UNESCO، هناك مئات الألوف من المبدعين فى مجال الفنون البصرية الذين يعيشون فى أوروبا، أما إجمالى عدد الموجود منهم فى

أوروبا والولايات المتحدة فقد يصل إلى مليون فنان[25]. وفى العالم يقدر العدد بعدة ملايين.

فى مجالات التصميم والتصوير الفوتوغرافى بالتحديد، نجد البعض يعملون لدى الغير، ولكن الغالبية مستقلون ولا يمكنهم الوصول إلى المشترين الذين يقدر عددهم بالبلايين. الزاد الفنى الذى يقدمه الفن المعاصر لا حدود له، أما مفهوم تقدير القيمة الفنية فيكتنفه الغموض وعدم اليقين؛ ففى كل الجوانب المتعلقة بسوق الفنون البصرية وأمناء المتاحف والمستشارين وأصحاب صالات العرض والسلطات المحلية فى الدول والمناطق والمستشارين والمديرين على اختلافهم... تختلف الأساليب. الأعمال يمكن أن تعرض - وربما تُباع - مثلاً فى أسواق مختلفة، قد تكون فى الشوارع ومحلات الأثاث والمزارات السياحية أو فى الصالات وقاعات العرض المحترمة.

بالرغم من ذلك، فإن المنافذ المتاحة لا تعكس هذه الوفرة الموجودة فى الأعمال الفنية، كما أن الفنانين الذين يبيعون جيداً فى السوق «المفتوحة» أو عن طريق سلسلة قاعات العرض المحدودة فى الغرب، عددهم محدود، وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يقارن الوضع فى الفنون البصرية بنظيره فى الموسيقى والأدب والسينما وغيرها من الأشكال الفنية ذات الطابع الإعلامى المتنوع، حيث عدد الفنانين كبير، بينما قد لا يحظى بدرجة من الاهتمام العام سوى القليل.

يصف «ريمون مولا - Raymonde Moulin» المأزق الرهيب الذى يواجه طلاب الفنون البصرية الذين يشعرون بميل نحو مهنة الفن، الذين يدفعهم إليها وهم بأن الأصالة هى المعول، وأن «توقيعهم» الشخصى مهم لأنه يمثل قيمة فى السوق، والواقع أن لا أحد منهم يمكن أن يحقق هذه القيمة: «هناك تأكيد على أصالة العمل والفكرة والكاريزما، أما توقيع الفنان فهو تعريف للجهد أو للعمل بأنه فنى، ويدعم هذه الصفة فى سوق احتكارية محددة» (Moulin 1992: 364)

عدد الفنانين الطامحين فى تزايد مستمر بسبب عدم التخصص فى ميدان الفنون البصرية، ولأن الطريق مفتوحة دون عوائق أمام من يريدون دخول هذا المجال، وبسبب المكانة التى تتحقق من دخول المهنة الفنية، والأيديولوجيا الشائعة عن الإبداع.

«ولكن الآليات السائدة فى الحياة الفنية فى العالم والناتجة عن التداخل بين المجال الفنى والسوق لا تسمح إلا لقلة من الفنانين بالنفاذ إلى وظائف مجزية لكى تحافظ على ندرة وثمن الفن»، وعليه كما يقول «ريمون مولا» فإن سوق الفنون البصرية سوق احتكارية تنظمها الآليات المسيطرة على الحياة الفنية العالمية. كيف تحدث بالفعل عمليات الاختراق هذه؟ وقد دلت الأبحاث، على أية حال، على أن نسبة ضئيلة من الفنانين فى كل مجالات الفنون البصرية هى التى تحظى باهتمام كبير دون غيرها، كما أن هذا الانقسام يزداد تشوها. من ناحية أخرى، لا يوجد أى قسم دولى معروف أو إدارة تسويق فى أى تكتل تقوم بعملية الاختراق غير العادية هذه لسوق تدر حوالى 17 بليون دولار على مستوى العالم[26].

فى ثلاثينيات القرن العشرين، كان «ڤالتر بنچامين – Walter Benjamin» يعتقد أن الأعمال الفنية سوف تفقد رونقها وهالتها بسبب عمليات النسخ الميكانيكى سريعة التطور التى كانت تحدث آنذاك. (Benjamin 1963)، لعل العكس هو الذى حدث، فبواسطة تقنيات النسخ المتوفرة بكثرة الآن، أصبح بعض الفنانين معروفين وربما مشهورين، كما أصبحت أعمالهم القديمة والجديدة، على السواء – تحقق أسعاراً عالية فى السوق. وهكذا لم تفقد الأعمال الفنية رونقها، بل لعلها زادت فى سوق لا تعرف الاستقرار، وكما يقول أحد أصحاب قاعات العرض: «هل هناك أية قيمة؟ لا! الحكاية كلها فانتازيا فى فانتازيا، الأسعار يمكن أن ترتفع إلى أربعين مليون دولار مثلاً وربما أكثر... ثم ماذا؟ ولماذا ليس أكثر؟ إن أى مبلغ يمكن تبريره !» (Bolton 1998 : 27)، وبالرغم من ذلك فإن معظم الفنانين لا يكسبون بنسا واحداً من أعمالهم.

لقد زادت العولمة الاقتصادية من التركيز على قلة من الفنانين النجوم:

«الرأسمالية الأمريكية والرأسمالية العابرة للحدود غيرت سوق الفن. عصر اتفاقات الخردة والسلع البالية أصبح أيضًا عصر الشهرة والثروة لفنانين أحياء وأموات، لم يعد وول ستريت المكان الوحيد لتحقيق الأرباح الفاحشة– فعواصم الفن فى العالم تشهد كذلك مضاربات غير مسبوقة، هذا الاتجار فى الفن يعكس الاتجار المحموم فى بورصة الأوراق المالية ومؤشرات الاستثمار فى الفن تواصل الصعود، الاستثمار فى الأعمال

الفنية المعاصرة ينافس الاستثمار فى العقار، أصحاب المعارض والقاعات يقايضون الفنانين، ويعقدون الصفقات بأسلوب القراصنة»
(Bolton : 1998 : 24)

فى مجال التصوير الفوتوغرافى وأنواع أخرى من الصور حدث تطور كبير، وذلك أيضًا من خصائص العولمة الاقتصادية هذه الأيام. شركة (Corbis) -المملوكة لـ«بيل جيتس» - تتحكم بالفعل فى 76 مليون صورة فى أنحاء العالم، وبالرغم من أن ما تم تحويلة رقميا هو 2 مليون صورة فقط، تقوم الشركة برقمنة (digitizing) كل إنتاجها الحالى وهو ما يصل إلى حوالى 500 صورة يوميا. فى العام الماضى بلغت عائدات Corbis حوالى 150 مليون دولار مما يجعلها تأتى فى الترتيب بعد (Getty Images Inc.) وهى شركة تجارية مقرها «سياتيل»، ويسيطر عليها «مارك جيتى - Mark Getty» حفيد (J. Paul Getty) إمبراطور البترول، بأرشيفها الذى يحتوى على 75 مليون صورة، وكانت أرباح الشركة فى العام الماضى 480 مليون دولار، ولكن توسع Corbis يسد النقص، كما تقول «انترناشونال هيرالدتريبيون» التى تراقب السوق[27]. وتقوم (Corbis - Getty) بشراء حقوق أى صورة قد تكون لها قيمة فى السوق.

أحد أهم ساحات اللعب الآن لصفقات الفنون الجميلة هى ساحة صالات المزادات، والآن تتباهى صالتا « كريستى -Christie's» و«سوذبى - Sotheby's» معًا، بتحقيق حوالى 90٪ من المبيعات، وهو ما تبلغ قيمته 4 بليون دولار فى السنة فى عالم المزادات[28]، وهذا مثال قد يوضح كيف غيرت العولمة الاقتصادية عالم بيوت المزادات: فى أواخر التسعينيات بدأت كل أقسام الجواهر والمجوهرات التابعة لـ «كريستى» فى أنحاء العالم، بدأت تعمل كفريق واحد، فكروا كلهم فى السوق التى يمكن أن ترفع السعر إلى أفضل مستوى بالنسبة لقطعة بعينها، وعندما فكروا فى عرض ماسة بيضوية الشكل للبيع اختاروا سوق هونج كونج، فماذا حدث؟ تم تقدير سعر الماسة بما بين 1.2: 1.5 مليون دولار، ولكنه ارتفع إلى أكثر من 2 مليون دولار دفعها مشتر من هونج كونج مزايداً على منافس من تايوان كان قد «هَزَمَ» بدوره مزايداً آخر من هونج كونج. لو أن المزاد كان قد أقيم فى «چنيف» مثلا لما تمكنت «كريستى» من أن تنقل حماستها لزبائنها فى الشرق الأقصى الذين - ربما - ما كانوا سيفكرون فى السفر

لمجرد حضور المزاد. كان تعليق «انترناشونال هيرالدتريبيون» هو أن «أسلوب الفريق الواحد» هو الذى فاز فى ذلك اليوم. «فى ساحة المزادات على الأقل، نجد العولمة تعمل بكل طاقتها»(29).

فى الوقت نفسه اعترف رئيسا «كريستى» و«سوذبى» أنهما كانا يعقدان محادثات ولقاءات سرية فى شقق ومطاعم وسيارات ليموزين لمناقشة تحديد العمولات التى يدفعها آلاف العملاء واقتسام الزبائن الأثرياء واتخاذ تدابير مختلفة لكبح جماح المنافسة وتعظيم الأرباح. وفى الوقت نفسه كان هناك أيضًا بيت مزادات ثالث وهو «فيليپس – Phillips» الذى كان يملكه حتى سنة 2002 «برنار آرنو - Bernard Arnault» أحد أثرياء فرنسا الكبار، كان هذا البيت بمثابة قوة كبرى منافسة على مدى سنوات، كما كان «برنار آرنو» ينافس الثرى الفرنسى – أيضًا – «فرانسوا پينو – François Pinault» صاحب «كريستى». «برنار آرنو» هو أيضًا مالك مجموعة (LVMH) وهى شركات أزياء وتصميمات وعطور وشمپانيا وكونياك، كما يملك «فرانسوا پينو» – بين شركات أخرى – سلسلة المحلات الكبرى «پينو – پرينتو – ريدو» (Pinault Printemps Redoute)، وفى عام 2002 انسحب «برنار آرنو» من المنافسة التى كبدته أموالاً طائلة(30).

فى عالم التجارة التى أصبحت الفنون البصرية والتصميمات مرتبطة بها ارتباطًا وثيقًا، تلعب البنوك وقاعات العرض دورًا رئيسيًا، فقد اعتادت القاعات على أن تقوم البنوك بتمويل مشترواتها، كما كانت حتى منتصف التسعينيات تقدم لها القروض دون قيود، وبعد ذلك تقوم قاعات العرض ببيع الأعمال الفنية فى صالات المزاد، وكانت تلك دائرة مغلقة بتعبير «الليموند». هذا الوضع تغير الآن بعد أن قل تدخل البنوك وأصبحت الأموال تأتى من مصادر أخرى. ترى «الليموند» أن هذه «المصادر الأخرى» مثلاً، هى أموال المخدرات فى السوق السوداء ومصدرها كولومبيا(31). حتى التصوير الفوتوغرافى يغامر أيضًا بأن يصبح مادة للمضاربة كما يقول «ميشيل جورين – Michel Guerrin» فى «الليموند». فى هذا الميدان نجد كثيرًا من اللاعبين الهواة من أصحاب المقتنيات الذين حققوا أموالاً طائلة فى قطاع المعلومات ولديهم معرفة بالصور، كما يرى «جورين» أن الأسعار العالية التى يحصلون عليها لا تعكس نوعية الصور؛ لأن ما يبيع جيدًا هو الصور الشهيرة التى تجذب النظر فى الحال(32).

كما رأينا، فإن بيوت المزادات تمثل إحدى المجموعات الرئيسية فى عملية اتخاذ القرار بالنسبة لتصفية الأعمال الفنية وجعل الأسعار ترتفع ارتفاعًا شديدًا، أما المجموعات الأخرى فهى هواة الاقتناء، وأصحاب الصالات والمؤسسات التى تشترى الأعمال الفنية وأصحاب المقتنيات الذين يملكون المئات منها ويحققون لأنفسهم وضعًا قويًا فى السوق، وهم يقومون بأعمال الاكتشاف والترويج والوساطة والشراء والبيع، كما أنهم قوة وسلطة فى عالم الفن باعتبارهم دائمى التردد على الاستوديوهات والمحترفات الفنية وباعتبارهم أعضاء فى مجالس إدارات المتاحف أو أمناء ورعاة للمعارض الكبرى. كما يرى «ريمون مولا –Raymonde Moulin» أن وضعهم المشترك كممثلين اقتصاديين وثقافيين يعطيهم الفرصة للتدخل فى كل الأبعاد المتعلقة بقيمة الفنانين وأعمالهم، وربما قبل مديرى المتاحف مثلاً (Moulin 1992 : 52 - 3)

إن بعض هواة جمع الأعمال الفنية وأصحاب المقتنيات مشهورون مثل «شارلى ساتشى – Charles Saatchi» (Stallabrass 1999 : Passim) أو الإيطالى «چون – كريستوف بيجوزى : John - Christophe Pigozzi الذى يقال إنه يملك أكبر مجموعة من الفن الأفريقى المعاصر فى العالم (Oguibe and Enwezon 1999 : 115)، بيد أن هناك أيضًا مجموعات ضخمة من الرسوم (فى اليابان والمكسيك على سبيل المثال) فى أيدى هواة مجهولين يتهربون من الضراب أو اشتروها من السوق السوداء بأموال من تجارة المخدرات، وهكذا اختفى عدد من الأعمال التى لم يظهر لها أثر بعد شرائها من المزادات.

ويرى «ريتشارد بولتون –Richard Bolton» أن «تحديد قيمة لعمل فنى ما يساعد على أن تصبح هناك سيطرة على هذا العمل كما يؤثر على مساره بعد ذلك، وتحديد من يراه ومن يمتلكه»، ومن جراء وضع السيطرة هذا – كما يقول–: «يمكن التلاعب بالسوق بكل سهولة، حيث يستطيع هواة جمع الأعمال والمقتنيات تغيير قيمة أعمال الفنانين بمجرد خلط مجموعاتهم وإعادة ترتيبها» (Bolton 1998 : 27 - 8)، كما يصف كيف تغيرت أوضاع جميع الأعمال فى سوق الفن فى الثمانينيات عندما كانت المضاربات شديدة. «كان هواة جمع المقتنيات يتصرفون عادة بهذا الاعتبار فيحتفظون بالعمل لمدة جيل أو أكثر، أما اليوم فإنهم يعيدون العمل إلى السوق بمجرد أن يلوح لهم ربح فى

الطريق، بل إن الأعمال أحيانا لا تغادر المخزن»، لدرجة أن بعض المستثمرين أحياناً لا يأخذون الصور بعد انتهاء المزاد. «فى هذا المناخ أصبح فن القرن العشرين هدفاً للاقتناء عن طريق المضاربة، بما فى ذلك أعمال الفنانين الناشئين». (P. 26)

الفنان هو أول من يعرف عمله، ولكن صاحب قاعة العرض يعرف ماذا يفعل بهذه المعرفة، وأصبح يحتكر هذه المعلومات الآن، صاحب القاعة يمكن أن يقوم بتخزين الأعمال لفترة على أمل أن يرتفع السعر، كما يمكنه أن يخلق الظروف المواتية لمبيعات سريعة من خلال عودة البريق لفنان معين أو استغلال موجة جديدة أو بالإيحاء بأن الشراء بالمضاربة سوف يضاعف القيمة. (Moulin 1992 : 46)، كل ذلك جزء عادى من اللعبة، إلا أنه فى عالم اجتاحته العولة الاقتصادية، أصبح عدد محدود من أصحاب قاعات العرض أكثر حصافة وذكاء فى أساليب البيع وفنونه.

إحدى القاعات الشهيرة (مثل ليو كاستيللى – Leo Castelli) تستطيع أن تبنى شبكة من القاعات على مستوى العالم تعمل كل منها فى إطار سوقها الخاصة، أما الصالة الرئيسية فترأس اتحاداً غير رسمى أشبه بتحالف بين التجار، أو المحل المغلق بهدف الترويج لحركة فنية ما أو لفنان بعينه. (Moulin 1992 : 48 - 51, Klein 1993 : 159, 226)

كما يرى «ريمون مولا» أنه فى أى لحظة فى أى صراع فنى «يمكن أن تكون هناك خيارات كثيرة»، إلا أن القاعات الرئيسية بسبب وضعها فى السوق، تسهم بشكل أساسى فى تحديد التوجهات الفنية السائدة، وهكذا فإن تسوية الخلافات بين الخيارات تتم عن طريق الصراع بين اللاعبين الثقافيين والاقتصاديين الرئيسيين الذين يتحكمون فى «المدخلات» إن كان لنا أن نستخدم لغة الاقتصاد» (Moulin 1992 : 47)، وهذا مثال على الفكرة التى عبرنا عنها فى الفصل الأول، وهى أن الفنون والآداب معترك أو ساحة قتال رمزية واقتصادية فى الوقت نفسه.

فى هذه الساحة، تكون المؤسسات الكبرى أيضاً من بين اللاعبين الرئيسيين. منذ بداية القرن العشرين تلعب الفنون دوراً مهماً فى استراتيجيات التسويق، كما يذكرنا «ريتشارد بولتون» وكما يشرح «وليم ليك» (1993) باستفاضة. الأساليب الفنية

المتقدمة دخلت فى تصميم السلع وتقنيات الإعلان، «مثل هذه الإسهامات فى الأساليب كانت جزءًا حيويًا من عقلنة الإنتاج والاستهلاك»، (Bolton 1998 : 29)، وعلى مدى العقود القليلة الأخيرة بدأ الفنان يعمل، وباعتباره أخصائيا فى شغل وقت الفراغ وباعتباره اختصاصى جماليات يلتقط ويستثير التوقعات الحسية لدى المستهلكين المستهدفين، ويشير «ريتشارد بولتون» إلى أن المعلنين يستخدمون الأعمال الفنية فى استراتيجيتهم للتسويق: «والفنانون هم أول المرشحين لتزكية أى عدد من السلع، كما أن الإعلان يصور الفن باعتباره المرافق الطبيعى لمعاطف المنك وأدوات المكياج والعقارات» (P. 36)

الشركات أيضًا تقوم بجمع الأعمال الفنية على نحو لم يسبق له مثيل، وتشير التقديرات إلى أن هناك أكثر من 60٪ من مؤسسات (Fortune) الخمسمائة تفعل ذلك، ومعظم المجموعات التى تمتلكها الشركات مكونة من أعمال معاصرة وهى أقل ثمنًا، ومن السهل الحصول عليها عن غيرها، كما أن هذه المقتنيات أيضًا بمثابة استثمارات ينتظر أن ترتفع قيمتها، ويصف لنا «أبينان پوشياناندا – Apinan Poshyananda» كيف بدأت هذه العملية فى تايلاند فى أوائل التسعينيات:

> «ظهرت رعاية المؤسسات لدينا على نحو واضح عندما بدأت مؤسسات كثيرة تنظم المسابقات وترعى المعارض، من بينها مؤسسات مثل Thai Investment and Securities Co. Ltd وBangkok Bank وThai Farmers Bank وBank of Thailand، وبدأ رجال الأعمال يشترون الأعمال الفنية ويدخلون كوسطاء فى البيع والشراء، وأصبح الفن السائد مرتبطًا بعمل البنوك بسبب الشهرة السريعة التى يحققها الفائزون فى تلك المسابقات. بالنسبة لكثير من الفنانين كان ذلك يعنى الشهرة والنجومية التى هى أهم من الموت جوعًا، لم يكن يهمهم توجيه النقد لأعمالهم أو اعتبارها راكدة أو مكررة، ما دام لها سوق» (Poshyananda 1992:99)

هناك أسباب كثيرة لقيام الشركات بجمع الأعمال الفنية، اللجنة الأمريكية التجارية للفنون «BCA» تقول إن ذلك «يزيد المبيعات ويجذب العاملين وينمى العلاقات

معهم ويوسع الوعى العام بالعمل التجارى، كما يزيد أحيانًا من قيمة الممتلكات». (Bolton 1998: 29)، كما تحبذ المؤسسات أيضًا رعاية المعارض، وخاصة إذا كان ذلك يدور حول قضايا وأفكار تكمل أنشطتها، وهكذا نجد شركة مثل «موبيل» ترعى معرضًا للفن «الماوورى» أثناء قيامها بافتتاح مصنع جديد فى نيوزيلندا، كما قررت أن تدعم قاعات عرض الفنون الإسلامية فى متحف «الميتروبوليتان» فى نيويورك، وكذلك معرض «الوحدة فى الفن الإسلامى – Unity in Islamic Art»، وتسمى المؤسسة ذلك بـ«تسويق الهدف المشترك». شركة United Technologies ذات الأنشطة المتعددة التى من بينها إنتاج السلاح، لها اهتمام كبير برعاية الفنون فى أوروبا واستراليا وغيرها من المناطق التى يوجد بها حركات قوية لنزع السلاح (P.31).

وفى الأرجنتين يمتلك «چورچ جلسبيرج – Jorge Glusberg» واحدة من أكبر شركات الإضاءة، وهو ما يوفر له مصدرًا لتمويل أعمال عدد كبير من الفنانين المشتركين فى جماعة باسم «Grupo de los 13»، وكذلك المركز المعروف (CAYC) Centro de Arte y de Comunication فى بيونس أيرس. والذى كان يقيم علاقات ممتازة مع الحكومة العسكرية أثناء فترة الديكتاتورية، وكان يتم الترويج لمعارضه فى الخارج بشكل رسمى، بينما كان كثير من الفنانين يعذبون أو يقتلون أو يجبرون على الهجرة إلى الخارج، ويقول «نستور جارثيا كانسلينى – Néstor Garcia Canclini» إن «چورچ جلسبيرج» هو سيد من يعرف اتجاه الرياح السياسية؛ ففى ديسمبر 1993 وبعد أسبوع واحد من سقوط الحكم العسكرى قام بتنظيم «دورات للديمقراطية» فى مركز «CAYC» وفى قاعات فنية أخرى فى بيونس أيرس. (Mosquera 1995: 43-5)

إحدى الأفكار الأساسية التى تحكم قرار المؤسسات واختيارها العمل فى مجال الفنون، هى أن تكون الفنون مرتبطة بالحرية، وفى حديث له بعنوان «الفنون والعمل التجارى: شركاء فى الحرية» يقول «وليم بلونت – William Blount» من اللجنة الأمريكية التجارية للفنون «إن الفن والتجارة كلاهما يتطلب أقصى درجة من الحرية لكى يعيشا، وأنه كان هناك دائمًا فنانون يرون فى الشيوعية والاشتراكية موجة المستقبل، كما كان هناك دائمًا رجال أعمال يرون الحكومة حليفًا للعمل التجارى، ولكن الزمن والتجربة غيرا هذين المفهومين؛ فهل نحن، رجال الأعمال، أدوات فى يد

الحكومة الفيدرالية؟ لا! ولن نكون كذلك عن طيب خاطر. إننا نحارب ضد ذلك، وكذلك الفنانون»، وبالتالى يخلص إلى «أننا نعتمد على مناخ حرية لكى نزدهر وننتعش» (Bolton: 1998: 30)

فى الفصل الأول عبرت عن شكوكى فى ما إذا كان ينبغى أن تكون الفنون معنية فقط بالحرية أو بالتعبير الحر، وهو الموضوع الذى أعود إليه فى الكتاب كله، وبالمثل فإنه ضرب من الوهم تصور الفنون باعتبارها، أو بأنها يجب أن تكون، معنية أساسًا بالراحة والدعة والرفاهية أو بأن تجعل الحياة مريحة تافهة، هذا الأمر بالتحديد هو ما يجعل «ريتشارد بولتون» يشعر بالقلق بخصوص تدخل المؤسسات فى الفنون، وأحد أوجه اعتراضه الأساسية هو أن يقع أحد المجالات العامة تحت سيطرة مشتركة«النزعة المحافظة أعادت هيكلة الإنتاج الثقافى، والمؤسسة التى تعمل كمواطن صالح لا تتبرع برأسمالها، وإنما تقوم باستثماره، وتنمى ثقافة نمطية مجمعة، وتجعل العمل التجارى يمتد إلى كل مناحى الحياة» (Bolton 1998: 28) وهذه إحدى القضايا التى يناقشها الفصل الخامس.

الأساليب التى تغير بها العولمة الاقتصادية الثقافة العامة المحيطة بالفنون لها تأثيرها على مهنة أمين المتحف وطبيعة المعرض؛ فإلى وقت قريب كان الأمناء يعملون كمحكمين للذوق والنوعية، وبذلك المعنى كانوا يعتبرون مربين. وتشير «ريزا جرينبيرج - Reesa Greenberg» إلى أن سلطة دور ذلك الحكم «تنبع من مجموعة من المعايير الأيديولوچية الموجودة أساسًا فى المحددات الحصرية لمرجعية الحداثة/ ما بعد الحداثة الغربية (أو العالم الأول)»، وتصف كيف يحكم الأمناء على نوعية صورة مقارنة بصورة غيرها، أو فنان مقارنة بغيره، بناء على أعراف التجريب المتبعة التى وضعتها الحركات الطليعية فى أوروبا وأمريكا الشمالية. «النتائج، كما نعرف، كانت أشبه ببطولة بين مجموعة من الفائزين والخاسرين»، ومما يثير الاهتمام فى رأيها تحديدًا، أن المكسب أو الخسارة أصبحا يعتمدان أكثر فأكثر على مجموعة من العناوين الفرعية التى يصعب شرحها: «لقد أصبح لأمناء المعارض دور أكبر من دور نقاد الفن أو تجار قاعات العرض فى تحديد معنى الفن المعاصر ومكانته، وذلك عن طريق الاستحواز عليه وعرضه وتفسيره». (Greenberg 1996: 22-3; see also Moulin 2000: 22-3)

ومع انتشار المعارض ومجموعات المقتنيات فى العالم، حلّ دور الوسيط الثقافى محل دور أمين المعرض باعتباره مُحكِّمًا، وهو الدور الذى تفضل ان تطلق عليه «ريزا جرينبيرج» لقب «سمسار»، كما لابد من أن نقول أيضًا إن الأمين أصبح هذه الأيام مثل جهاز الطبخ السريع الذى يعمل، بضغط البخار، بين المصالح المتضاربة. دعنا نتخيل المصالح المختلفة التى تطرح نفسها على أبواب معارض الفن المعاصر. القاعات الرئيسية وتجار الفن يريدون أن يروا الأعمال التى يقدمونها معروضة دائمًا؛ لأن ذلك يساعد على زيادة مكانتها وقيمتها المادية. أصحاب المقتنيات والمؤسسات يدخلون دائرة الضوء عن طريق العرض فى المتاحف الكبرى، وهذا جيد بالنسبة لهم من الناحية الاقتصادية، وكما هو معروف للجميع فإن وجود مرجعية واحدة منفردة أصبح شيئًا من الماضى، ولذا لابد من عرض أعمال لفنانين من كل أنحاء العالم، ولكن من الذى سيقع عليه الاختيار؟ عندما يقوم الأمناء بالاختيار، باعتبارهم سماسرة، لابد من أن يضعوا فى اعتبارهم آراء المتخصصين على اختلافهم، وكذلك قاعات العرض وأصحاب المقتنيات، ورأى السلطات المحلية (فى بعض الدول الأوروبية)؛ حيث إن لكل من هذه الأطراف مصالح ثابتة ومعروفة، وهناك سؤال آخر يطرحه «هانز بلتنج – Hans Belt-ing»، وهو ما إذا كانت الأعمال الفنية من ثقافات أخرى، تمثل بطريقة معقولة عند عرضها فى المؤسسات الغربية، وبالتالى يتم غرسها فى تربة هذه الثقافة الغربية (in Scheps et al. 2000: 325)

تستنتج «ريزا جرينبيرج» من ذلك أن عمل أمين المعرض «مقيد بالجماعات والدوائر الأكبر والأكثر قوة» و«ادعاء وجود أى مجال عمل خارج شرك السوق أو المصالح التى تسيطر عليها المؤسسات، مغالطة»، ويبدو من الإنصاف القول إن معظم هذه الجماعات والدوائر ذات توجهات غربية، كما أنها تعمل حسب المبادئ الأساسية التى سبق ذكرها. قد يكون هناك فنانون كثيرون، ولكن من يتم اختيارهم من بينهم قلة.

وهناك تغير كبير آخر يصفه «روبرت هيوسن – Robert Hewison» الذى يشير إلى أن المتاحف فى القرن التاسع عشر كانت تعتبر مصادر للتعليم والترقى، بينما أصبحت تُدار الآن كمؤسسات مالية لابد من أن تتجنب الوقوع فى الديون. (Webster 1995: 117) متحف الفن الحديث فى نيويورك (MoMa) جذب 1.9 مليون زائر فى سنة 1999، وكان يستهدف 2.5 مليون، أما رأس المال (المالى) للمتحف الآن فهو 420 مليون

دولار[33]. فى هذا الإطار فإن الأمر يستحق إعادة تقديم مفهوم المرجعية، وهذا الحجم من الإقبال يتطلب وجود مبنى على مستواه. «ججنايم – Guggenheim» يفعل الشيء نفسه بإقامة ملاحق فى لاس ڤيجاس وبلباو وبرلين ومدن أخرى، كما أن الأعمال المعمارية الفخمة فى «بلباو» تُكسب المجموعة المتواضعة شهرة أوسع مما تستحق. (Hoffmann 1999)

ويلاحظ «فرانك ويبستر: Frank Webster» وجود مساحة رمادية بين جعل المعارض متاحة والوصول إليها وبين تتفيه الأعمال الفنية والثقافية؛ إذ يعتقد كثير من المعلقين أن الحدود قد تم تجاوزها، وهنا يشيرون إلى تناقض مهم وهو ازدهار المتاحف التجارية مع استمرار أزمة المؤسسات المدعومة من الدولة..... [والأكثر من ذلك]. إن هذا التناقض يتم حله عندما ننظر إلى هذه المشروعات باعتبارها متاحف لصناعة الترفيه تقدم مادة سهلة الهضم بأسلوب «ديزنى»، من مؤثرات صوتية ومناظر جذابة وألعاب ڤيديو وديناصورات وروائح ورموز، وفوق ذلك كله مساهمة من العملاء الذين يدفعون من أجل الاستمتاع والتسلية. (Webster 1995: 120)

وللمزيد من الإيضاح: هناك مئات الألوف من الفنانين الذين يعملون خارج الدوائر التى وصفناها هنا، وسوف أتحدث عن ذلك فى الفصل الرابع الذى يتناول الثقافات الفنية المحلية، على أنها ليست هى التى تنتج الإبداعات الفنية التى اكتسبت شهرة واسعة، وإن كان هذا لا يعنى أن أعمال القلة من الفنانين الذين تم «اختيارهم»، والتى ترتفع أسعارها إلى عنان السماء عديمة القيمة سواء من الناحية الفنية أو غيرها، فهى قد تكون كذلك وقد لا تكون. فى عالم الفنون البصرية والتصميم هناك آليات تعمل لخلق الندرة – فى حالة الشهرة والسمعة الحسنة – ومن خلال ذلك يمكن تحقيق المكانة والقيمة الاقتصادية العالية.

فى مجال الفنون البصرية، هذه الآليات ليست موجودة فى مؤسسات مفردة، على عكس الحال فى السينما والأدب والموسيقى؛ حيث تفرض التكتلات الثقافية سيطرتها، وبالأحرى فإن مبدأ سوق الأوراق المالية هو الذى يسود عالم الفنون البصرية. هناك أطراف كثيرة قوية تشارك فى تحديد القيمة وهى تراقب بعضها بعضاً فى كل دقيقة. فى هذه العملية التى لا تعرف الاستقرار، ترتفع فجأة أو تقل قيمة أسهم

معينة، وقد تبدأ الأسهم كلها فى الصعود أو الهبوط.. ولكن على أى أساس؟ التكهنات أم الخوف أم التفاؤل؟ المكانة الثقافية والقيمة الاقتصادية أصبحتا متداخلتين. أصحاب المقتنيات من المشاهير والمؤسسات والقاعات الفنية الكبرى وأمناء المعارض والمتاحف والبنوك والمزادات وتجار المال فى السوق السوداء والفنانون أحيانًا... كل هؤلاء مشاركون فى اللعبة، لعبة الشهرة والمال، وهناك حقيقة يجب ألا نغفل عنها، وهى أن الاختيارات والأفضليات الفنية هى - فى جزء كبير منها - نتيجة لموازين القوى وآليات الاختيار.

بعد التلغراف المغناطيسى

بدأت الإنترنت وعملية الرقمنة فى اختراق كل مجالات الإبداع الفنى والإنتاج والتوزيع والترويج والتلقى، وسوف نرى فى الفصل الرابع فنانين يستخدمون هذه الأدوات عندما يحررون أنفسهم من ضغوط الكيانات الاحتكارية التى عرضنا لها من قبل. هنا، سأحاول فى البداية استكشاف الأساطير المحيطة بتكنولوچيات الاتصال الحديثة، وبعد ذلك سيكون علينا مواجهة واقع فعلى، وهو أن التكتلات الثقافية الاحتكارية التى تعمل فى أنحاء العالم تتبنى قدرًا كبيرًا من التكنولوچيات الجديدة التى كانت تعد حتى سنة 1995 بعهد جديد من الحرية والديمقراطية فى الاتصال الإنسانى.

هناك كثير من الأسئلة - التى قد تبدو عبثية - ينبغى أن نطرحها حول وسائط الاتصال الحديثة. عندما تقرأ «وولدن - Walden» مثلاً لـ «هنرى ديڤيد ثورو - Henry David Thoreau» ربما تشعر بضرورة التفكير فى سبب هذه الضجة حول طريق المعلومات الفائق السرعة - Information Superhighway. يقول: «نحن فى عجلة لإنشاء تلغراف مغناطيسى من «ماين» إلى «تكساس»، وقد لا يكون هناك ما يستحق التوصيل بين «ماين» و«تكساس» (Postman 1987: 66). تشككه بخصوص العجلة أو ضرورة الإسراع يمكن أن تطبيقه على الإنترنت والرقمنة.

«ريكاردو پيتريللا - Riccardo Petrella» يلُمِّح إلى مشكلة أخرى ذات أبعاد غريبة كذلك؛ إذ يرى أنه من العار أن ننشئ «طرقًا للمعلومات فائقة السرعة» تكلفنا بلايين الدولارات بينما هناك 1.4 بليون من البشر لا يجدون ماءً نقيا للشرب، وينصح

بإنشاء خطوط أنابيب للمياه فى العالم أولاً، ثم بعد ذلك - كما يقول - يصبح من الحكمة أن ننشئ شبكة معلومات للطرق والمدقات الريفية الصغيرة والساحات التى يمكن أن يلتقى فيها الناس[34]. ما يقوله «ثورو» و«بيتريللا» يساعدنا على إدراك أن قيمة وسائط الاتصال الحديثة ليست واضحة بذاتها.

وهناك سؤال آخر، وهو ما إذا كنا نعيش فى مجتمعات يمكن أن نطلق عليها اسم «مجتمعات المعرفة». «چيمس بلنجتون - James Billington»، أمين مكتبة الكونجرس الأمريكى، يرى أن هناك سببًا كافيًا يجعلنا نعتبر ذلك مسألة نسبية، ويرى أننا إذا تكلمنا عن «عصر المعلومات» وليس «عصر المعرفة» سنكون أقرب إلى الصواب، فنحن لكى نصل إلى مرحلة المعرفة مطلوب منا ما هو أكثر من مجرد الطواف حول كميات لا نهائية من المعلومات: «البيانات الخام يمكن تحويلها إلى معلومات، ثم بعد ذلك يمكن أن تصل إلى مستوى المعرفة عن طريق جهد وقيمة مضافة، هذه المعرفة هى أساس الحكمة»، وهذه الحكمة، كما يقول، لا تتحقق بما يكفى، «إن مجتمعنا عبارة عن حركة بلا ذاكرة»[35].

كما أن مفهوم «مجتمع الشبكة» أيضًا ليس وصفًا مفيداً. ماذا كانت القوى الاستعمارية إذن إن لم تكن «مجتمعات شبكة» مثلاً؟ كيف كانت تحافظ على سيطرتها على أراضٍ بعيدة؟ الواضح أن طبيعة الوسائط التى تصبُّ معلوماتنا فى كل أرجاء العالم، أقل أهمية ممن يسيطر على هذه الوسائط ونوع المعلومات التى يتم توزيعها.

يستخدم مفهوم «الافتراضية - Virtuality» غالبًا لتوصيف وسائط الاتصال الحديثة، وبالرغم من ذلك فقد نتساءل عن مدى «افتراضية» هذه الوسائط الرقمية بينما نعرف أنها مكونة من أقمار اصطناعية وكابلات وأقراص وأجهزة كمبيوتر يتم برمجتها أو التحكم فيها ماديًا، وغالبًا بواسطة عاملين يحصلون على أجور عالية، وهى موجودة فى إطار مؤسسات قائمة بالفعل. كذلك فإن «الواقع الافتراضى - Virtual reality» ليس هو المفهوم الصحيح للدلالة على بلايين الدولارات التى يتم استثمارها فى الطرق السريعة للمعلومات وكل المكونات والأجزاء المتعلقة بها، ناهيك عن الموارد البشرية.

بعد التعرف على الأساطير المحيطة بوسائط الاتصال الحديثة، لابد كذلك من إدراك أن هناك تغيرات واسعة كثيرة تحدث تحت تأثير تكنولوجيات الاتصالات الحديثة

وتغيرات طبيعة الرأسمالية العالمية، وظروف الإنتاج والتوزيع بالنسبة للفنانين وهى إحدى القضايا التى يتناولها هذا الكتاب. يشير «مانويل كاستلز – Manuel Castells» إلى أن أشكال الاتصال المختلفة تتكامل فى شبكة متداخلة وتنتج ما يسمى بالنص الفائق «Super-Text.....» واللغة الشارحة «Meta-Language...»، التى «يتكامل فيها لأول مرة فى التاريخ: الكتابى والشفاهى والسمعي والبصرى فى أشكال الاتصال الإنسانى» بما يغير طبيعة الاتصال بشكل أساسي. «ولأن الثقافة تنقل وتقنن عن طريق الاتصال، فإن الثقافات نفسها، التى هى أنظمة المعتقدات والقوانين التى تم إنتاجها تاريخيا، تتحول تحولاً أساسيًا بواسطة النظام التكنولوچى الجديد، وستظل هكذا على مدى الزمن» .(Castells 1996: 328).

«مانويل كاستلز» مهتم بالسياق الذى تحدث فيه هذه التطورات التكنولوچية المبتكرة كما يلاحظ أن هناك الآن رأسمالية جديدة أكثر ضراوة، تحقق مرونة وتعطى الإدارة قوة أكثر مما تعطى للعمال وتضع الجميع تحت ضغوط المنافسة، وتنسى تلك المناطق من العالم التى لا تحقق فيها أرباحًا. رأسمالية اليوم مختلفة تمامًا عن الرأسماليات السابقة، وتعتمد أساسًا على تلاقى المعلومات والابتكار المنتج والتكنولوچيا. «كلتاهما، الثقافة والتكنولوچيا تعتمدان على قدرة المعرفة والمعلومات أن تعملا وفق معرفة ومعلومات فى شبكة من التبادلات الدورية المتكررة والمتصلة على مستوى العالم» (Castells 1998: 338-9)

وكما يرى «كاستلز» فإن القوة ما زالت هى التى تحكم المجتمعات، إلا أنها «موزعة ومنتشرة فى شبكات كونية للثروة والمعلومات والصور التى تدور وتتحول فى منظومة من الهندسة المتغيرة والجغرافيا المجردة من المادة (Castells 1997: 359). ألم يحن الوقت بعد لأن نضع ذلك كله موضع المساءلة؟ يرى «كاستلز» أن القوة عندما تكون «موزعة ومنتشرة» فى جغرافيا مجردة من المادة لن يكون تحديد موقعها ممكنًا، وأعتقد أنه محق فى أن المعلومات ورأس المال يتحركان الآن بسرعة البرق عبر العالم وأن من الصعب تتبع مسارهما، إلا أنه كان من الصعب دائمًا استقصاء مكمن القوة. بالرغم من ذلك فلابد من أن يكون بالإمكان السيطرة على هذه التدفقات من المعلومات ومواد التسلية وتنظيمها على نحو فعال، ويرى «روبرت وينت – Robert Went» أن

التكنولوجيات الجديدة تجعل من السهل، على سبيل المثال، تتبع مسار الصفقات المالية وتسجيلها (Went 1996: 57)، بيد أن تحقق ذلك أو عدمه يتوقف على الإرادة السياسية.

ثم نصل إلى ذلك الخلاف حول ما إذا كان المجال الرقمى يوسع فضاء الإبداع والحرية والديمقراطية، أو أنه بالأساس ساحة لعب للتجارة والشئون العسكرية، يتساءل «أندرو شـابيـرو – Andrew Shapiro» عن سـبب وجـود شك فى الدوائر التـقـدمـيـة بخصوص الإمكانيات المستقبلية لوسائط الاتصال الحديثة، كما يزعم أن تنوع «الفضاء الرمـزى – Cyberpace» الحـالى بديل جيـد لتـوافق الوسـائط الإعـلامـيـة، «فـالفنانون يعرضـون أعمالهم فى قاعات افتراضية، والموسيقيون يُحمِّلون مؤلفاتهم لكى يستمع إليها الآخرون، وباتساع نطاق الموجة وتحسن التكنولوچيا ربما يتمكن «مؤلفو الإنترنت» من خلق سوق مفتوحة لتوزيع الڤيديو بأسعار رخيصة»[36]. وسائط الاتصال الجديدة تقدم أدوات ممتازة لتحسين الاتصال فى داخل الثقافة الواحدة وبين الثقافات المختلفة. المجال الرقمى أيضًا يثير المزيد من التفكير المتقدم، كما أن أساليب التفكير الجامدة قد تكتسب مرونة ومزيداً من الانفتاح باستخدام المناهج الرقمية.

كما يرى «إدوارد هيـرمـان – Edward Herman» و«روبرت. دبليـو مكشـسنى – Robert W.McChesney» أن «الإنترنت» تجمـع بين عدة إمكانيات لم تكن مـوجـودة من قبل:

> «التناظر الوظيـفى للوسـائط الموجـودة فـى الإنتـرنت إذن ليس ذلك الموجـود فى الإذاعـة بقنواتهـا ذات العـدد المحدود، وإنمـا المتـوفـر فـى نـشـر الكتب أو المجلات، وعلى افتراض أنه لا توجد رقابة من أى نـوع من قبل الدولة، يستطيع أى شـخص أن ينشر، ولـكن حـق القيـام بـذلك لن يكون له قيمة كبيرة بدون توزيع وموارد وترويج، فى الوقت نفسه من المهم أن نلاحظ أن الإنتـرنت تسـمح للناس بالوصـول إلى المواقع «الهـامـشـيـة»، وهذا فـارق جـوهرى بينهـا وبين النشـر فى الكتب أو المجلات». (Hermam and Mechesney 1997 : 127 - 5)

على ضـوء هذه الفـرص الكثـيرة المتـاحـة يعبـر المؤلفـان عن أملهـمـا بـأن تظل الإنترنت أداة أسـاسـيـة للتنظيم السيـاسى، وأود أن أضـيف إلى ذلك أنها سـتكون أداة

حيوية مهمة من أجل إبداعات فنية كثيرة تستطيع أن تجد لها منافذ رقمية مختلفة، ويواصل «هيرمان» و «مكشسنى» حماسهما للإنترنت، «حتى وإن كان توجهها السائد يوحى بأنها وسيلة للتسلية تحددها التجارة»، وأعتقد أنهما محقان فى هذا التحفظ؛ فمئات البلايين من الدولارات المستثمرة بالفعل فى كل مجالات الساحة الرقمية، كما أن الإنفاق المتوقع بالغ الضخامة (Schiller 1996 : 60) لدرجة أن يخشى المرء أنه لن يتبقى من الفضاء الرمزى سوى مساحة محدودة لتعزيز الاتصال الديمقراطى غير التجارى الذى لا يستهدف التسلية. لقد كانت أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات سنوات اختراق فى ثورة التكنولوچيا كما يقول «چيرى ماندر:Jerry Mander»:

> «التناغم أو التساوق الجديد الذى حدث بين التكنولوچيات المنتشرة على مستوى الكرة الأرضية، مثل الأقمار الصناعية والليزر والحسابات فائقة السرعة والسفر السريع والنقل اللحظى للموارد وغيرها، هذه التكنولوچيات نقلت إمكانيات الاتصال إلى بعد كوكبى، الأمر الذى جعل التكتلات الكبرى تستطيع أن تتمدد وتنتشر بسرعة إلى ما هو أبعد من الحدود القومية، والحقيقة أن نموذج التكتل والنموذج التكنولوچى يدوران معًا فى علاقة تكافلية. المؤسسات دفعت بالتكنولوچيات إلى الأمام، والتكنولوچيات بدورها مكنت المؤسسات بأن تصبح اللاعبين الأساسيين على مستوى العالم وبما هو أبعد من سيطرة الدول ذات السيادة التى أنتجتها. إنها التكنولوچيا التى جعلت بإمكان إدارة مركزية فى مكان ما، أن يكون لها اتصال لحظى بأقسامها وأجزائها البعيدة فى أماكن كثيرة من العالم والسيطرة عليها» (Mander 1993 : 14)

وبالتالى، فإن التقدم الذى حدث فى مجال تكنولوچيا الاتصالات وضع عقبات كثيرة فى الطريق نحو حياة ديمقراطية ذات شأن فى كثير من المجالات بما فى ذلك الفنون والآداب والثقافة.

> «بحلول تسعينيات القرن الماضى، كان بإمكان التكنولوچيا أن تضع من الفضاء خريطة بكل موارد أراضى وبحار العالم، والاندماج الجديد

بين الكمبيوتر والليزر وتكنولوجيات الأقمار الصناعية استطاع أن يجمع كل الإمكانيات لإنتاج اتصال لحظى متكامل على مستوى العالم، ونقل رءوس الأموال والتحكم فى الموارد. وفى الوقت نفسه فإن عولمة الإرسال التلفزيونى عبر الأقمار الاصطناعية والوجود الطاغى للإعلان مكنا المؤسسات الصناعية الغربية من نشر ثقافة الاستهلاك والقيم المادية الغربية فى كل مكان، حتى فى الدول المتخلفة التى لا يوجد بها طرق. كل ذلك أدى بدوره إلى عملية تنميط وتجانس كونية سريعة للثقافات فى إطار نموذج اقتصادى غربى...لقد أصبحت مفاهيم الاقتصاد المحلى والسيطرة المحلية مفاهيم غريبة وغير ممكنة» (Mander 1993 : 15)

ما يهمنا إذن وأنا أكرر النقطة التى أثرتها بالفعل فى هذا[37] الفصل- هو سؤال: من الذى يتحكم فى خطوط الاتصال المتعددة؟ من الذى يجذب عين الشخص الذى يبحث على الإنترنت؟ المعلنون مثلاً على استعداد لأن يدفعوا لأصحاب أجهزة الكمبيوتر المحمولة آلاف الدولارات مقابل كلمة بحث واحدة. موقع "America Online" لديه عقود حصرية مع معلنين بمئات الملايين من الدولارات سنويًا (Hamelink 1999 : 1 - 150) ربما تكون الأزمة الاقتصادية القصيرة نسبيًا، التى حدثت فى مطلع القرن الواحد والعشرين، قد خفضت هذه الأسعار قليلاً، ولكن ليس إلى ما لا نهاية.

وفى عام 1995 تقريبًا، تحولت الإنترنت من وسيط أو وسيلة مشاركة لخدمة مصالح الجمهور، إلى وسيلة تقدم من خلالها المؤسسات معلومات تستهدف المستهلك، ويعبر «روبرت مكشسنى» عن أسفه لذلك بقوله:

ربما يكون أهم تغير حدث فى أواخر التسعينيات هو تبدد موجة السعادة العارمة لدى الذين كانوا يرون فى الإنترنت نموذجًا متوازنًا ومختلفًا من ناحية الكيف، عن ذلك الذى تقدمه الصحافة والإعلام والثقافة، المؤشرات هى أن المحتوى الأساسى للوسائط التجارية على الإنترنت أو أى نظام رقمى للاتصال سوف يشبه ما هو قائم حاليًا. وبالفعل فإن المعلنين، إلى جانب النزعة التجارية، لهم نفوذ أوسع على

مضمون الإنترنت عنه فى أى مكان آخر؛ فالمعلنون وشركات الإعلام كلاهما يطمح لجعل الإنترنت أشبه بالتلفزيون التجارى؛ لأن ذلك حقق نجاحًا تجاريًا. (Mc Chesney 1997 : 33 - 4)

فى أواخر التسعينيات وافقت منظمة التجارة العالمية على فتح أسواق اتصالات رئيسية فى حوالى 70 دولة، وهى نسبة تصل إلى 94٪ من أسواق الاتصالات فى العالم – دخل سنوى حوالى 600 بليون دولار – ولنصف عدد سكانه. (Schiller 1999 : 47)

قانون الاتصالات الأمريكى لعام 1996 دعم التوجهات التجارية بأن سمح لمؤسسة واحدة بأن تمتلك عددًا كبيرًا من محطات الإذاعة والتلفزيون فى الوقت الذى كانت تعمل فيه بنشاط كبير فى كل وسائل الإعلام التى يمكن أو يستحيل تخيلها. تركيز الملكية هذا ضد الحاجة الديمقراطية للتنوع وخاصة بالنسبة لاتخاذ القرار فى ميادين المعرفة والمعلومات والإبداع. وأثناء مناقشة هذا المشروع لم يكن هذا الموضوع مطروحًا؛ إذ «ليس من المستغرب أن تكرس الاحتكارات الثقافية القليل من الجهد لتحليل أوضاعها كما يقول «تود جيتلن – Todd Gitlin 1997 : 10»، كما يقتبس «روبرت مكشسنى» عن أحد أفراد جماعات الضغط قوله: «صمت الحوار العام يصيب بالصمم، لدرجة أن قانونًا له مثل هذا التأثير علينا لا تتم مناقشته» (McChesney 1997 : 43)

كما تعتقد «باترشيا أوفدرهايد –Patricia Aufderheide أن مستقبل الاتصالات فى المدى المتوسط سيكون عبارة عن عدد محدود من المؤسسات العملاقة التى تدير الشئون الدولية متحالفة مع بعضها البعض بما يحقق مصالحها، فكر فيها باعتبارها نظرية الفوضى عندما تلتقى مع احتكار القلة، بما يصنع حالة قوية من التدخل المستمر من أجل الإبقاء على المنافسة وإدارتها (Aufderheide 19997 : 160 - 1)، إلا أن دولاً أخرى، بهدف المنافسة، قد تحذو حذو الولايات المتحدة فى منح قوة غير محدودة للمؤسسات الاحتكارية فى مجال الاتصالات.

مثال واضح على تحول الإنترنت من المجال العام إلى فضاء يمثل المصالح الخاصة يمكن أن نلمسه فى تحدى «إدوين أرتزت –Edwin Artzt» رئيس شركة Proct-er & Gamble لاتحاد وكالات الإعلان الأمريكية فى 1994 عندما أعلن: «علينا أن نعض بالنواجذ على التكنولوچيا ثانية ونجعلها تعمل من أجلنا»، كيف؟ «يمكن أن نستخدم

التكنولوچيا فى إعلاناتنا التجارية، يمكن أن نقدم الردود الاستهلاكية المباشرة؛ فإذا كانت هناك أى سيدة من المستهلكين مثلاً تريد أن تعرف نوع طلاء الأظافر (الذى شاهدته فى صورة فتاة غلاف) يناسب أحمر الشفاه (الذى شاهدته فى أحد إعلاناتنا) نستطيع أن نعطيها الإجابة على الفور (Schiller 1999: 116-17)، إن تكريس «الماركة التجارية» سيكون فعالاً عندما تمتزج النزعة الاستهلاكية بالترفيه والتسلية فى الوقت نفسه.

(Baran 1998: 132; Herman and McChesney 1997: 124-5; Klein 2000; McChesney 1997: 33-4)

الفنانون يُسهمون بدرجة كبيرة فى هذه العمليات ذات التوجه الإعلانى، وعلى وجه التحديد، بما يقدمونه من إبداع وحرفية، فهم فى آخر الأمر الخبراء والمنتجون للبيئة الثقافية والشفرات والصور التى تجعل من الصعب علينا فهم ما يدور فى هذا العالم، وهم الذين ينتجون «التسلية المعلوماتية» والأخبار المعلبة فى قوالب فنية، ويخلقون الظروف التى يشعر الناس فيها بالسعادة المستمرة، وكممثلين، يقدمون آلاف عمليات القتل باعتبارها تسلية يشاهدها الأطفال منذ الصغر، كما أنهم – على سبيل المثال – يقومون بتصميم التقرير السنوى لشركة «Nike» الذى لا يقول لنا إن «عملياتهم فى إندونيسيا التى يشارك فيها 30000 امرأة تكلف Nike مبلغًا يقل عما تدفعه لـ«مايكل چوردان – Michael Jordan» بحوالى 20 مليون دولار عندما يعلن لهم عن منتج جديد» **(Miyoshi 1998: 257)**

كما أن الفنانين هم الذين يصفون الأسطح المشتركة والمضامين وكل ما يحيط بالمجال الرقمى فى عالم التجارة والتسلية.

الوسم التجارى المتقدم يتكون من إزاحة الثقافة المضيفة إلى الخلفية لتصبح الماركة هى النجم، كما تقول «نعومى كلين – Naomi Klein» التى تذكرنا بأن:

> كثيراً من الفنانين والإعلاميين ومخرجى السينما ونجوم الرياضة يسارعون للالتقاء بالمؤسسات التجارية فى منتصف طريق لعبة الوسم التجارى. «مايكل چوردان» و«پاف دادى» و«مارتا ستيوارت» و«أوستن پاورز» و«براندى» و«حرب الكواكب» كل هؤلاء يعكسون الآن البنية

المشتركة لمؤسسات مثل «Nike» و«Gap» اللتين يمتلكهما الأفق المستقبلى لتطوير وترقية إمكانياتهما فى الوسم التجارى باعتبارهما منتجين للسلعة. ولذلك فإن ما كان يعتبر ذات يوم عملية بيع ثقافة إلى أحد الرعاة مقابل ثمن، حل محله منطق «الوسم المشترك»، وهو نوع من الشراكة المرنة بين أناس مشاهير وماركات تجارية شهيرة». (Klein 2000: 30)

وعندما تصبح المصالح عرضة للخطر تستخدم مصطلحات الحرب باعتبارها الأسلوب المعتاد للتعبير عن حدة المنافسة، سواء أكان ذلك فى المجال الرقمى أم غيره، وهذه، على سبيل المثال، الكاتبة الصحفية «إليزابيث باميللر – Elizabeth Bumiller» تصف المعركة الدائرة بين مؤسستى «Amazon.Com» و«Barnesandnoble.Com»:

هذه قصة حرب عظمى، فى جانب هناك «أمازون دوت كوم» أكبر بائع للكتب على شبكة الإنترنت (قيمة سوقية 5.5 بليون دولار) بقيادة «چيفرى بيزوس – Jeffrey Bezos» مؤسسها المقيم فى سياتيل والبالغ من العمر 35 عاما، وفى الجانب الآخر هناك «Barnesandnoble. com Inc. بارنز آند نوبل دوت كوم كوربريشن»، شركة صغيرة ولكنها قوية رغم أنها الثانية فى الترتيب وتضم الشريك فائق الثراء «Bertelsmann AG» والتى يقودها «چوناثان بلكلى – Jonathan Bulkeley» وهو موضوع حديثنا اليوم. مستر بلكلى (38 سنة) الذى بدأ عمل America Online فى بريطانيا، تم التعاقد معه الشهر الماضى فى محاولة لقهر مستر «بيزوس» وإذلاله.

ويتواصل تقريرها من «جبهة القتال» على النحو التالى: «توماس ميدلهوف المدير التنفيذى لمؤسسة «برتلزمان» الذى تعاقد معه (وهو يستثمر ٣٠٠مليون دولار فى ٥٠٪ من أسهم «بارنز آند نوبل دوت كوم») قال يوم الاثنين الماضى إن «مستر بلكلى» كان هو الرد على «چيف بيزوس»، وقد صرح «مستر بلكلى» قائلاً: «إن لدينا دوافع قوية، لدينا الآن فريق مدمر»[38].

بوقوعها فى أيد كونية وليبرالية جديدة، أصبحت المجالات الرقمية والإنترنت ساحات لعب لا تعرف الاستقرار، ولنعد مثلاً إلى سنة 1994، فى تلك السنة قدم قادة

صناعات الاتصالات الأوروبية تقريراً لحكوماتهم وللمفوضية الأوروبية يقول إن هناك خياراً واحداً فقط فى المجال الرقمى: لتكن الفائز فى مجتمع المعلومات وإلا فإن خسارتك ستكون فادحة. من لا يوجه مسار الأحداث سوف يُواَجَهُ بانهيار كارثى فى الاستثمارات وتخفيض فى القوى العاملة[39].

حاول أن تتخيل قادة الصناعة فى دول أوروبا الغنية وهم يبشرون بالهلاك وبالكارثة عندما يخسرون المعركة على الإنترنت، حاول أن تتخيل كيف سيكون الوضع فى دول أفقر كثيراً من تلك فى الاتحاد الأوروبى عندما تواجه تلك المنافسة الضارية للسيطرة على طريق المعلومات السريع. «مانويل كاستلز – Manuel Castells» يصف هذا التفاوت الناتج بأنه «مرعب» (Castells 1996: 34) من الواضح أن الدخول الفعال إلى عالم تكنولوچيا الاتصالات الحديثة محفوظ لقلة قليلة فقط من سكان العالم، وهذا يعنى أيضًا أن هذه الوسائط نادرة – إن كان لها وجود بالمرة – بالنسبة لفنانين من غير الدول الغربية.

عند منعطف القرن تقريبًا، لم تكن «نازداك – Nasdaq» بورصة الأوراق المالية فى المجال الرقمى، هى الوحيدة التى تعرضت لخسائر فادحة بعد الأرباح الوهمية قبل ذلك بعامين، ولكن البنية الرقمية كلها تعرضت للانهيار. على سبيل المثال، موقع "pop.Com" أحد مواقع "Dream Works" لستيڤن سپلبيرج و Image Entertainment و«پول آلن – Paul Allen» الشريك المؤسس لمايكروسوفت، كلها أغلقت أبوابها فى سبتمبر ٢٠٠٠ بعد عام كامل لم يكن هناك فيه أثر لفيلم واحد. «والت ديزنى» قررت أن تغلق شركة "Go.com" للإنترنت التابعة لها، وهو ما يكلفها ما بين 750:500 مليون دولار[40]. التحالف بين وادى السيليكون وهوليود انتهى بسوء تفاهم كبير كما ذكرت «الليموند» الفرنسية[41].

بسبب عمليات الاندماج الكبيرة فيما بينها، تحاول التكتلات الثقافية أن تبدو مسيطرة على شبكة المعلومات الدولية؛ كما تحاول أن تظل طافية فى هذه المياه المضطربة وهو ما ليس حقيقيًا بالمرة؛ ففى مثل هذه الأوقات التى تتسم بعدم الاستقرار، وعندما تصبح الأخطار محدقة، تتصور هذه التكتلات الثقافية الاحتكارية أنها تمتلك أداة واحدة قوية تجعلها تستمر وهى حق النشر، وكما يقول «كونراد ميوتن

– Conrad Mewton» مثلاً بالنسبة للموسيقى: «امتلاك حق النشر كان دائمًا أضمن الوسائل لتحقيق الثراء فى صناعة الموسيقى، كما آن المضمون يكون دائمًا أكثر قيمة فى سوق الإنترنت. (Mewton 2001: 75) ولكن إلى متى سيظل الحال هكذا؟ ولماذا يتصور الفنانون أن هناك مصلحة مشتركة لهم مع الصناعات الثقافية فى الدفاع عن المفهوم وممارسة حق الملكية؟ هذه القضايا سوف نناقشها فى الفصل التالى، وربما تكون نتيجة تحليلنا للأمور أن الوقت قد حان للتخلص من فكرة وجود حق النشر. ربما يكون إلغاء حق النشر مفيداً للفنانين سواء فى دول العالم الثالث أو بشكل عام على السواء، وهى قضية نطرحها للنقاش فى الفصل السادس.

هوامش الفصل الثانى

1) "Big Media Firms, Puny Results. For Investors and Consumers the Benefits are still Hard to see". International Herald Tribune, 16-17 December 2000.

2) Marc Crispin Miller, "Who Controls the Music?", the Nation, 25 Aygust-1 September 1997.

3) "Tailoring Film and TV for the World", International Herald Tribune, 2 October 1997.

4) "The Matrix, Where Films and Games Meet", International Herald Tribune, 21 February 2003.

5) "Record Year at the Box Office, but No Sensations", Internationl Herald Tribune, 6-7 January 2001.

6) "Movie Screens Multiply Across Western Europe", Internationl Herald Tribune, 28 January 2000.

7) "L'exceptionelle par de marché des films américains", Le Monde, 27 December 2000.

8) "Pathé wil enkel geloven in films uit Amerika", De Volkskrant, 2 November 2000.

9) "Le cinéma chinois étouffée enter Hollywood et la bureaucratie. En Chine, la production cinématographique est en chute libre et le public se tourne massivement vers les films américains", La Monde, 5 September 2001.

10) "André Schiffin Contre la censure du marché", Le Monde, 7 May 1999. See also: Crispin Miller (1997: 119); Macc Crispin Miller, "The Crushing Power of Big Publishing", The Nation, 17 March 1997; David Sarasohn, 'Powell's Bookstore Has a Mission in Social Responsibility and Fighting Censorship", The Nation, 17 March 97. Powell's Bookstore is in Portland, Oregan.

11) Crispin Miller, "The Crushing Power of Big Publishing".

12) 'Book Price War Ende as Big Discounts Fade Net Retailers Capitulate and Pirsue Profit", International Herald Tribune, 10 October 2000.

13) Ibid.

14) Irving Kristol, "The Emerging America Imperium", Wall Street Journal, 18 August 1997.

15) Mark Schapiro, "When Communism Crashed, HBO Wrote the Rules", The Nation 29 November 1999.

16) "Les Etats, Unis renforcent leur domination sur l'audiovisuel européen". Le Monde, 7 September 2000.

17) Mikhail Gorbachev, "Mr. Bush, the World doesn't Want to be American", International Herlad Tribune, 30-31 December-1 January 2001.

18) Robert McChesney, "The New Global Media, It's a Small World of Big Conglomerates", The Nation, 29 November 1999.

19) "L'empire Mexicain de Televisa" Le Monde, 21-22 July 1996.

20) Bill Hinchberger, "Brazil's Media Powerhouse Seeks New Life in Latin America", The Nation, 29 November 1999.

21) "Hollywood in Bombay", De Volkskrant, 13 December 2000.

22) "Indian Movies Speak to a Global Audience" and "Financing Films on a Presonal Basis", Internationl Herald Tribune, 20 October 2000.

23) "Blaffers in Hollywood"; NCR Handelsblad, 27 June 1998.

24) "Japanese Culture Sweeps East Asia. Music and Fashion Captivate Youth", Internationl Herald Tribune, 7 December 1999.

25) Artprice.com, July 2000.

26) Ibid.

27) "When Art, Business and Digital Rights Collide. Corbis and Photographers Try to Hash out a Contract", Internationl Herald Tribune, 29 January 2001.

28) "Breakthrough in Art-Auction Probe", Internationl Herald Tribune, 9 October 2000.

29) "Christie's Global Policy Pays. One-Team Approach Brings Gems to Buyers", Internationl Herald Tribune, 21-22 August 1999.

30) 'Is LVMH Rethinking its Strategy?" Internationl Herald Tribune, 21 February 2002.

31) "Voyage à New York chez les deux colosses du marché de l'art", Le Monde, 23 November 1999.

32) "La Photographie au risque de la spéculation", Le Monde, 20 November 1999.

33) 'Achter de schermen van het Moma", NCR, Handelsblad, 22 December 2000.

34) Interview by Joost Smires, May 1995.

35) "Is the Information Age Making Us Any Wiser?", Internationl Herald Tribune 16 March 1999.

36) Andrew L.Shapiro", New Voices in Cyberspace", The Nation, 8 June 1998.

37) See, among others: Bagdikian, "Lords of the Global village", The nation 12 June 1989, Barber (1996); Daly et al. (1994), Hamelink (1994b); Jameson and Miyoshi (1998); McChesney (1997); McChesney et al (1998); McPhail (1981); Petrella (1994); Ramonet (1997); Schiller (1976-1989a). See also 'Who contols TV?", The Nation, 8 June 1998.

38) Elisabeth Bumiller, "Buying Books On-Line Just Got Interesting", Internationl Herald Tribune, 9 December 1998.

39) "L'Europe et la société de l'information planétaire Recommendation au Conseil Européen", Brussels, 26 May 1994.

40) 'Small World of Disney Gets Smaller", Internationl Herald Tribune, 31 January 2001.

41) "Le cinéma et Internet, ou l'échec de "Sillywood", Le monde, 24-25 December 2000.

الفصل الثالث

أصالة ملتبسة

أكثر سلع القرن الواحد والعشرين قيمة:

لا شك فى أنه سيكون أمر طيب أن نرى الفنانين، سواء فى الدول الغنية أو الفقيرة، يحصلون على مكافآت تليق بما يقدمونه من أعمال. بعض الناس ما زالوا يعتقدون أن حق النشر يمثل أحد أهم مصادر الدخل بالنسبة للفنانين، والواقع أن هذا الحق الذى يسمى عادة فى الغرب بحقوق الكتاب، أصبح واحداً من أهم المنتجات التجارية فى القرن الواحد والعشرين، الأمر الذى يجعل من المستبعد أن يكون هذا النظام ما زال يحمى مصالح معظم العازفين ومؤلفى الموسيقى والممثلين والراقصين والكتاب والمصممين والمشتغلين بالفنون البصرية والسينما، كما أن الساحة العامة تنكمش، على أية حال، بسبب عمليات الخصخصة المستمرة للمشتركات الإبداعية والفكرية. تلك هى الموضوعات التى يتناولها هذا الفصل من الكتاب.

هناك أسباب ملحة تجعلنا نحاول البحث عن وسائل أخرى تضمن أن يعيش الفنانون والمبدعون من ناتج عملهم، وأن تحصل إبداعاتهم على ما هى جديرة به من احترام وتقدير، كما لا بد من أن ندرك مرة أخرى أننا بإهمالنا للساحة العامة للمعرفة والإبداع، إنما نعوق التقدم الاجتماعى والثقافى لمجتمعاتنا.

التكتلات التجارية فى مجال الإعلام والثقافة تطوق العالم كله بالموجات والكابلات؛ فإلى جانب نقل المعلومات والبيانات المتعلقة بالأعمال التجارية والأخبار والعقود، تؤدى هذه الطرق السريعة للمعلومات دوراً مهماً باعتبارها ناقلة للتسلية التى هى فى ذاتها منتج تجارى رغم أنها تعمل طوال الوقت كحافز لشراء واستهلاك منتجات أخرى. ومواد التسلية. أو الفنون كما يحلو لنا أن نسميها، انتقلت من هامش المجتمع إلى قلب ما يسمى بالاقتصاد الجديد، وهذا أحد الأسباب التى تجعلنا نرى ذلك الاندفاع الشديد نحو عمليات الاندماج فى الميدان الثقافى كما حدث بين مؤسستى: (Time Warner) & (AOL)

لن يكون هناك معنى كبير لسيطرتك على نحو احتكارى على كل قنوات المعلومات فى العالم تقريبًا إذا كنت لا تمتلك أيضًا ذلك «المضمون» الذى تقوم التكنولوچيات الحديثة بتوصيله، وعليه فإن «المضمون هو الملك» كما يقول «چانين چاكيه – Janine Jacquet»: المضمون هو معقل القيمة؛ لأن ألوف الساعات الموسيقية وملايين النصوص والصور مطلوبة لكى تملأ خطوط أنابيب الاتصال، وأفضل وسيلة للحصول على الحقوق فى مثل تلك الكميات الكبيرة من مواد التسلية، وغيرها من المواد الفنية تتحقق عن طريق عمليات الاندماج. التعاون الدءوب هو الأساس المنطقى للتكتلات الإعلامية الاحتكارية لكى تستطيع أن تنتزع أقصى ما تستطيعه من حقوق نشر المواد الفنية، وذلك لأن «عمليات الاندماج بين المؤسسات اليوم، لا تتم لمجرد انتزاع أو اختطاف جزء أكبر من السوق، وإنما لشراء المزيد من العلامات التجارية أو الاستوديوهات السينمائية أو دمغات الكتب، كما تهدف أيضًا إلى الحصول على حقوق نشر الأفلام والموسيقى والكتب، إنه استثمار فى رأس المال الثقافى أو التعبير الإبداعى، أكثر سلع القرن الواحد والعشرين قيمة»[1].

نتيجة لعمليات الاندماج هذه، سيكون هناك فى المستقبل القريب مجموعة صغيرة من التكتلات الاحتكارية التى «تمتلك» معظم الإبداعات الفنية والأدبية من الماضى والحاضر، كل حائز لحقوق الملكية الفكرية لأى مادة فنية، يود بالطبع أن يراها مستخدمة أو معروضة أو مسجلة أو مقدمة أو موزعة على أوسع نطاق وعن طريق كل القنوات المتيسرة، وبكل وسائط التسلية الممكنة مثل ألعاب الكمبيوتر والفونوغرافات الآلية وغيرها.

> تحاول مؤسسات التسلية جاهدةً أن تحقق أكبر عائدات ممكنة عن طريق استغلال حق النشر، مستخدمة وسائط الاتصال الجماهيرى المتاحة لوضع التسجيلات فى عدة مواقع، وممارسة الضغوط للحصول على تصاريح فى مساحات أوسع تستخدم فيها الموسيقى (مثل المتاجر والأندية والمطاعم والحانات وصالونات التجميل) كما تدعم عمليات نشر المفتشين الذين يراقبون تطبيق قوانين الملكية الفكرية ومقاضاة المنافذ التى تستخدم هذه الموسيقى دون إذن. (Negus 1999 : 13)

ما يحدث هو أنه يتم دفعنا أكثر فأكثر إلى دائرة مغلقة؛ فمعظم الإبداعات الفنية من الماضى أو الحاضر أصبحت مملوكة لعدد محدود من التكتلات الثقافية الاحتكارية، التى تحاول أن تقدم لنا هذا المضمون الثقافى الذى تمتلكه، بالشكل الذى تريده وفى الوقت الذى تريده.

اتفاقية منظمة التجارة العالمية الخاصة بحقوق الملكية الفكرية (TRIPs) تجعل هذا الاستحواز على الساحة الثقافية ممكنًا ودون قيود، إلا أن تقرير «اليونسكو» ولجنة الأمم المتحدة الدولية للثقافة والتنمية الصادر بعنوان «تنوعنا الخلاق» يرى أن الـ TRIPs قد «أعادت، بأسلوب ماكر، توجيه حق النشر بعيداً عن المؤلف، نحو منظور ذى توجه تجارى» (Pérez de Cuéllar 1996 : 244)، هكذا يتحول مفهوم حق النشر الذى كان ملائمًا ذات يوم، ليصبح أداة سيطرة وتحكم فى المشتركات الإبداعية والفكرية بواسطة عدد محدود جداً من الصناعات الثقافية، وهى ليست مفسدة يمكن درؤها بسهولة؛ إذ إن السيطرة الاحتكارية على حقوق النشر أصبحت ممارسة واسعة الانتشار. تلاحظ «روزمارى كومبى – Rosemary Coombe» عالمة الأنثروبولوجيا الكندية والباحثة فى حقوق الملكية الفكرية أن: «فى الثقافات الاستهلاكية أصبحت معظم الصور والنصوص والموتيفات والشعارات والماركات والعلامات التجارية والتصميمات والألحان... حتى بعض الألوان والروائح، أصبحت محكومة إن لم تكن خاضعة للسيطرة التامة من قبل نظم خاصة بالملكية الفكرية». (Coombe 1998 : 6)

كما أصبح «حق النشر» قضية تجارية، كما تقول «چيسيكا ليتمان – Jessica Litman»: «حق النشر اليوم أقل اهتمامًا بالحوافز والتعويضات عنه بالسيطرة والتحكم» (Litman 2001 : 80)

نتائج هذه السيطرة الاحتكارية مرعبة؛ فالعدد القليل المتبقى من الصناعات الثقافية، لا يضخ عبر قنواته سوى مواد التسلية الفنية التى يملك حقوقها، وتقوم الصناعات بذلك بطريقة جذابة وعلى نطاق يحقق مكاسب تجارية عن طريق جمع الموسيقى والصور من أنحاء العالم ثم تكييفها بما يروق للآذان والعيون الغربية. امتلاك هذه الصناعات لحقوق النشر يعطيها الفرصة للترويج لعدد قليل من «النجوم» لكى تستثمرهم وتحقق المزيد من ورائهم. ولأن الاستثمارات ضخمة والمخاطر كثيرة، ولأن

الصناعات الثقافية تبحث عن عائدات مضاعفة، فإن التسويق يستهدف كل مواطن فى العالم، والنتيجة هى تنحية الخيارات الثقافية الأخرى بعيداً عن الخريطة الذهنية لكثير من الناس. الصناعات الثقافية تملك وسائل إنتاج وقنوات توزيع المواد الثقافية، وهكذا أصبح التكامل الرأسى سبباً إضافياً للانزعاج، كما أصبح الوضع أكثر تعقيداً بعد إدخال قانون حق النشر الرقمى الأمريكى، وتقول چيسيكا ليتمان: «... وبالفعل فإن أى ظهور للأعمال على الكمبيوتر - فى المنزل وعلى الشبكات وفى العمل وفى المكتبات - لابد من أن يكون بما يتفق مع قواعد حقوق النشر»، وتضيف: «وهذا أمر جديد، فحق النشر حتى الآن ينظم عمليات مضاعفة وتوزيع الأعمال، ولكنه لا ينظم الاستهلاك» (Litman: 2001 : 28)

التركيز على عدد قليل فقط من النجوم يؤدى منطقياً إلى قلة الاهتمام بتنوع التعبير الفنى على مستوى العالم، رغم أننا فى أمس الحاجة إلى هذا التنوع - من منظور ديمقراطى- كما أوضحنا فى الفصل الثانى؛ فالنجومية نظام محكم، لا يدع مجالا حتى لإمكانية أن يصبح التنوع الثقافى إثراء ينبغى البحث عنه، والفنان غير المشهور - ومعظم الفنانين لا يستطيعون أن يكونوا كذلك فى ظل النظام الحالى- من الصعب عليه أن يجد جمهوراً، والفضول الذى يدفع للبحث عن محاولات فنية جديدة أو غير مألوفة من الصعب أن يقاوم الأيديولوچيا السائدة التى تزعم أن السعادة تتحقق بشراء أحدث المنتجات المرتبطة «بنجمك» المفضل.

وسواء أكان ذلك يروق لنا أم لا، فإن نظام حق النشر الذى كان من بين أهدافه تحقيق عائد منصف للفنانين، هذا الحق يتم تنحيته عن عملية الإبداع ليدخل عالم التجارة الضخم، وما نشهده أيضًا هو إحكام السيطرة القانونية على الإبداع. الاحتكارات الثقافية تقوم بشراء الحقوق فى كل مكان وتحيطها بقوانين تفصيلية للملكية، وتستأجر محامين للدفاع عن مصالحها، والنتيجة أن أى فنان يبدع أو يقدم عملاً فنياً لا بد من أن ينتبه إلى أن هذا العمل لم تستولِ عليه أى صناعة ثقافية، ولذلك بمجرد الانتهاء من عمل ما يكون الفنانون مضطرين للتأكد من أن هذه الأعمال تحظى بوضع قانونى واضح فى ظل نظام حق النشر.

إن فرصة حدوث نزاعات حول حق الملكية الفكرية أصبحت أكبر من ذى قبل، ولذلك أصبح حتى الفنان متوسط الشهرة مضطراً لاستئجار محامين للدفاع عن

قضيته، وهو أمر قد لا يكون بمقدوره القيام به على المستوى نفسه الذى تقوم به الصناعات. هذا التوجه نحو البحث عن مساندة قانونية يعنى أن المشتركات الإبداعية والفكرية تصبح أقل شعوراً بالأمان مما هو مطلوب، وذلك لأن عالم الثقافة أصبح مكاناً لحقوق الملكية الخاصة وميداناً للمحامين.

مثال صارخ على اللجوء إلى الأسانيد القانونية نجده فى ادعاء الفنان «دانيل بيرن –Daniel Buren» لحق الملكية الفكرية عن النافورات التى صممها لميدان «تيرو» فى «ليون»[2]. الفنان يصر على أن كل من يلتقط صورة للميدان لا بد من أن يدفع له مقابل حق الملكية الفكرية، ولكن ألم يسبق له أن حصل على أجر مقابل تصميم هذه النوافير؟ وربما على أجر كبير؟ لقد أضاف إلى الميدان، إلى الموروث الثقافى... لا أكثر ولا أقل. ما هذا الخلل الذى حدث فى مجتمعنا ليجعل فنانين مثل «دانيل بيرن» على هذه الدرجة من الاجتراء الوقح لكى يدعى حقًا فى الميدان بأكملة؟ فى شهر أبريل 2002 قضت محكمة فرنسية بأن صور الكروت السياحية موضوع النزاع لا تظهر فيها نوافير «دانيل بيرن» فقط، وإنما هى صور لميدان اتفق أن نوافيره كانت موجودة فيه، وخسر «بيرن» القضية، ولم يمتد مفهوم حق الملكية إلى أبعد من ذلك، بالنسبة لهذه القضية على الأقل، فى فرنسا[3].

هل نطارد القراصنة؟

هناك أسباب كثيرة تجعلنا نفترض أن نظام حق النشر أو حق الملكية الفكرية يقترب من نهايته، إذ يجب أن نفكر مثلا فى عمليات القرصنة التى تتم على المستوى الصناعى، وتلك التى تجعل استخدام الموسيقى وغيرها من المواد الفنية استخداماً ديمقراطيا عن طريق النسخ فى المنازل، هذا النسخ فى المنازل أصبح أسهل وأرخص منذ بدء استخدام أنظمة مثل MP3 وNapster وFreenet وGnutella وغيرها، والتى أصبحت موسيقى العالم تصل بواسطتها إلى كل منزل عن طريق الكمبيوتر.

دعنا بداية نتناول القرصنة على المستوى الصناعى. المعروف أن الصناعات الثقافية تصنع ثرواتها عن طريق امتلاك حق النشر، إلا أننا نعيش فى عالم أصبحت فيه المؤسسة الحرة أمراً مرغوباً فيه والسيطرة على الحركة التجارية وتدفق رأس المال

مهملة، ولعل ذلك يكفى لكى نفهم لماذا أصبحت قرصنة الأعمال التى تتمتع بحقوق ملكية وتدر أرباحًا، عملية مغرية، كما أن أى متابع للجدال الدائر حول حقوق الملكية الفكرية، لابد من أن يخرج بانطباع أن هناك قضية واحدة حقيقية تفسد نشاطًا تجاريًا مزدهرًا ومفيدًا من الناحيتين الاجتماعية والثقافية. إنها القرصنة التى تنطوى على دورة رأسمالية تتخطى 200 بليون دولار سنويًا[4].

بناء على ذلك، بدأت الحرب ضد القرصنة على مستويات عدة، سواء فى العالم المادى أو العالم الرقمى. أولاً: تحاول الولايات المتحدة أن تجعل الدول الأوروبية، وخاصة الدول الأعضاء فى الاتحاد الأوروبى، تقف إلى جانبها. لم يكن ذلك أمرًا صعبًا: لأن صناعات الإنتاج السينمائى والتلفزيونى الأوروبية تشترك فى المصالح نفسها مثل المؤسسات الأمريكية، بالإضافة إلى أن «اندماج رأس المال الأوروبى والأمريكى مع قطاع الإعلام، يضع شركات السينما الأوروبية والأمريكية فى حالة تحالف يجعل لأصحاب رءوس الأموال فى مجال الإعلام فى أوروبا الغربية، حصة واضحة فى نظام فعال للملكية الفكرية العالمية، بالإضافة إلى حصة فى أسواق الفيديو المنزلى «القانونية». وقد بدأ جهد مركز، كما يقول «رونالد بتج –Ronald Bettig» يصل إلى «توحيد جهود مالكى حقوق النشر لمتابعة المحافظة عليها ووضع قوانين أكثر صرامة وجزاءات أكثر ردعًا ضد عمليات القرصنة وتطبيق أقوى لهذه القوانين» (Bettig 1996 : 216)، وهناك ثلاثة مستويات فى الحرب على القرصنة: المعلومات والرصد والعقوبات.

«بونى ريتشاردسون – Bonnie Richardson» المتحدثة باسم الاتحاد الأمريكى للصور المتحركة (MPAA) سعيدة بمبادرة وكالة المعلومات الأمريكية (USIA): «لدى الوكالة عدد من البرامج التى تساعدنا فى فهم الحاجة لحماية الملكية الفكرية؛ فهى ترعى الحوار مع الدول التى تبحث مراجعة قوانينها، وتعطى الفرصة للاتحاد الأمريكى للمشاركة فى الحوار ونقل وجهة نظرنا»، وفى مقابلة معها فى سنة 1994 ذكرت نموذج روسيا، حيث يأخذ انتهاك حقوق الملكية الفكرية شكل الوباء: «الولايات المتحدة تحاول أن تساعد روسيا، وقد شاركنا باعتبارنا صناعة، فى ندوة– مثلاً – بالمساعدة فى تدريب جهات الادعاء الروسية والمسئولين عن إنفاذ القوانين بغرض تحديد المنتجات

المقرصنة»، وفي مارس 2001 قرر عمدة موسكو إغلاق سوق «جوربوشكا» القريب من وسط المدينة؛ حيث كان يعرض في نهاية كل أسبوع في حوالى 1200 كشك، كل ما يمكن أن تتخيله في مجال إنتاج الموسيقى والڤيديو والمعلومات، وكانت التقديرات تشير إلى أن ما يباع كل شهر في هذه السوق يصل إلى 5 مليون شريط ڤيديو و3 مليون «سي دي»[5]. ولكن القرار شيء، والواقع الروسي شيء آخر، بالإضافة إلى أن الناس – ببساطة – لا يقدرون على شراء الأشياء بالسعر الرسمي.

المرحلة الثانية في محاربة القرصنة هي معرفة كل التفاصيل: ماذا يحدث؟ وأين؟ وكيف؟ وبواسطة من؟ «سفارات الولايات المتحدة تقوم الآن بشكل روتيني برصد التعديات على العلامات التجارية الأمريكية – سواء أكانت «مارلبورو» في الجزائر أم «ميكي ماوس» في الصين» (Boyle 1996 : 122)، أما في داخل الولايات المتحدة فمكتب التحقيقات الفيدرالي (FBI) نشط في هذا المجال، كما يقول «بروس ستيرلنج –Bruce Sterling» في روايته التي تحمل عنوان (The Hacker Crackdown)؛ حيث يصف كيف يقوم شخص ما بنسخ جزء صغير من أحد البرامج المملوكة لشركة Apple بطريق غير مشروع: «قامت شركة Apple بإبلاغ مكتب التحقيقات الفيدرالي، المكتب مهتم بحالات السرقة الكبرى في مجال الملكية الفكرية وعمليات التجسس الاصطناعي وسرقة الأسرار التجارية، وهؤلاء بالفعل هم الأشخاص المناسبون، الذين ينبغي الاتصال بهم» (Sterling 1992 : 233)

ولعل زيادة تركيز الـCIA والـ FBI واهتمامهما بالقرصنة والسرقة الاصطناعية هو أحد أسباب عدم قيامها بالتجسس على الإرهابيين، هناك في خارج الولايات المتحدة، أنواع مختلفة من الجواسيس الذين يقومون بالعمل؛ فهذا على سبيل المثال «ريتشارد أونيل –Richard O'Neill» المحارب السابق والحاصل على نجمة فضية وست نجوم برونزية في حرب ڤيتنام، الذي يقوم الآن بمطاردة قراصنة الڤيديو في كوريا لحساب الاتحاد الأمريكي لتصدير الصور المتحركة، كما أن الحكومة الكورية المتلهفة على زيادة صادراتها للولايات المتحدة تسمح لمثل هذه العمليات البوليسية الخاصة بالنشاط على أراضيها، باعتبارها عملية مسح للأسواق، كما امتد نشاط شركة «أونيل» إلى تايلاند. (Barnet and Cavanagh 1994 : 142 - 3)

الهدف بالطبع هو وضع حد لعمليات القرصنة، ولابد من أن تكون هناك وسائل أخرى لتحقيق هذا الهدف، وهناك أسلوب آخر تتبعه الشركات متعددة الجنسية مثل «ديزنى» و «پاراموت» و «تيم وارنر»، وهو أسلوب البرامج؛ فقد طورت هذه الشركات برامج خاصة بها تستخدمها للبحث على الإنترنت، وفى حال اكتشاف أى اعتداء على حقوقها تطلب إزالة المادة المنسوخة من على الشبكة، وهو أسلوب فعال فى معظم الأحوال، وفى حال عدم الاستجابة يصبح المخالف عرضة للمقاضاة. الهدف الرئيسى هو مقاومة الاعتداء على الحقوق والانتهاكات التى تتم على نطاق واسع، إلا أنهم يدركون جيداً أن بعض الحالات البسيطة أو الأقل أهمية سوف تستمر (Westebrink 1996: 88)

كما أن هناك أساليب أكثر صرامة لمقاومة القرصنة؛ إذ تتوقع الدول تطبيق عقوبات تجارية عليها، وهو ما يُفَصِّله «چيمس بويل – James Boyle» بقوله: «الإجراءات التنظيمية فى القانون التجارى الأمريكى، وعددها 301 مادة، تضع «قائمة مراقبة» و«قائمة مراقبة طبقًا للأولوية» للدول التى لا يوجد بها قوانين لحماية الملكية الفكرية، وهو ما يشكل عقبة أمام التجارة الأمريكية» (Boyle 1996: 122)، ولكى تتحاشى الدول فرض عقوبات تجارية عليها، تقوم هى بتنظيم عملية المنع محليا، ويقدم لنا «ريتشارد بارنت» و«چون كاڤانا» نموذج سنغافورة: جمهورية صغيرة من المجمعات التجارية (Malls) ومصانع التجميع التى تعتمد بشكل أساسى على التصدير، «قررت حكومتها الدكتاتورية أن تتعاون مع شركات الموسيقى العملاقة بأن سنَّت قانونًا شديد القسوة يقضى بالسجن لمدة خمس سنوات وغرامة 50000 دولار لمن يحوز أشرطة مقرصنة بغرض البيع، كما يستطيع أى شاب أن يحصل على مكافأة تصل إلى 150 دولاراً من العمل كمرشد للشرطة». (Barnet and Cavanagh 1994: 142)

وفى شهر أبريل 1998، فرضت الولايات المتحدة عقوبات تجارية على هندوراس بسبب «القرصنة الواضحة وغير المقبولة» لعلامات تجارية على أشرطة ڤيديو وأفلام سينمائية أمريكية، وكان ذلك على أثر شكاوى من مجموعات تجارية تعمل فى هذه الصناعة (Schiller 1999: 77-8)، كذلك فإن الإجبار على مطاردة القراصنة سوف يكلف معظم دول العالم الثالث ما لا طاقة لها به.

ويصف «كريستر مام – Krister Malm» و«روچر واليس – Roger Wallis» إجراءً مشابهًا تعرضت له «ترينيداد» يعبر عن غلظة العقوبات:

على امتداد الثمانينيات كانت قرصنة الموسيقى منتشرة فى «ترينيداد»، وكان قراصنة الشوارع يسيطرون على سوق الكاسيت المسموع حتى بالنسبة لموسيقى «الكاليپسو». هذه الأشرطة كانت تستخدم عادة فى سيارات الأجرة والمينى باص التى تعتبر أهم وسائل النقل العام هناك، وهكذا كانت تستغل بوصفها شكلاً من أشكال الدعاية للموسيقى وللفنانين والمقرصنين فى الوقت نفسه. فى 1986 ونتيجة لضغوط قوية من «منظمة ترينيداد وتوباجو لحقوق النشر» (COTT)، التى أنشئت فى 1985، أدخلت الحكومة عقوبات قانونية صارمة لتطبيقها على قرصنة الكاسيت. العقوبات تتضمن السجن حتى 6 أشهر فى حال المخالفة الأولى، وإلى عامين فى المخالفة الثانية، والنتيجة أن اختفت أوضح صور قرصنة الشوارع فى الموسيقى. كانت قرصنة الكاسيت مقصورة على الموسيقى الأجنبية مع بعض الاستثناءات فى موسم «الكرنڤال»، عندما كانت تظهر موسيقى الكاليپسو و«السوكا» المحلية فى بعض الأشرطة». (Malm and Wallis 1992: 67-8)

ولعله من المهم ملاحظة أن العقوبات قد تكون فى صالح الموسيقى المحلية أكثر مما هى بالنسبة للمنتجات الأجنبية.

وإلى جانب المعلومات والرصد والعقوبات هناك أساليب أخرى تحاول التصدى للقرصنة؛ فكما يقول «رونالد بتج»:

لجأت صناعة التسلية الفيلمية إلى استراتيچيات خاصة بالسوق للاستيلاء على أسواق الڤيديو المنزلى الخاصة بالموزعين «القانونيين» فى الشرق الأوسط. هذه الجهود تشمل مُنْتجًا يمتاز بصورة فائقة الجودة عن تلك المقرصنة ومزود بصوت مدبلج على الشريط أو عناوين عربية، وإصدار أشرطة ڤيديو مسجلة من قبل، فى وقت قريب من الإصدار الأول فى الولايات المتحدة، كذلك فإن هذا الأسلوب الذى يجمع بين الضغط

> الحكومى واستراتيچيات السوق مطبق فى آسيا لمقاومة عمليات القرصنة.(Bettig 1996: 213)

وفى مقابلة أجريت معه فى أبريل 1998، يصف «آتسن أهوا – Atsen Ahua» مدير شركة Synergies African Ventures، الأسلوب الذى يتم التعامل به مع السوق لمنع القرصنة، من قبل منتجى الموسيقى المحليين فى كل من غانا ونيچيريا:

> لقد كونوا شبكة من الوسطاء وباعة التجزئة لكى تجد ألوف الأشرطة طريقها إلى يد المشترين بسرعة فى أرجاء البلاد، وذلك يجعل الأمر أكثر صعوبة على القراصنة لكى يخترقوا هذه السوق، وعندما كانوا لا يتمكنون من اختراق السوق أحيانًا، كانوا يجدون أمامهم فرصة للعمل فى إطار تلك الشبكة؛ حيث إن السوق كبيرة بما يكفى لكى توفر لهم أيضًا مكانًا تحت الشمس، أما إذا رفضوا، فقد يكون بعض العنف مطلوبًا لإعادتهم إلى النظام، لابد من تحجيم ميول المافيا على الفور، ونحن نقول لهم: إذا كنتم تنسخون «رامبو» مثلاً، فافعلوا، ولكن ليس منتجاتنا، تعالوا واعملوا معنا وإلا فإنكم تقتلوننا».

وفى دولة مثل كينيا – كما يقول «أهوا» – من الصعب تطبيق مثل هذا النظام؛ لأن حافز المقاولات التجارية مفتقد، «الناس اعتادوا على أن يجدوا من يستأجرهم وإن كان ذلك قد بدأ يتغير الآن». وهناك أيضًا شكل من أشكال الحماية من القرصنة فى غانا؛ حيث يوجد شريط مرقم على الكاسيت مثل ذلك الملصق على علب السجائر، ويبدو أن ذلك أيضًا يحد من القرصنة. (Bender 1994: 486)

بالرغم من كل هذه الإجراءات، فسوف تستمر عمليات القرصنة ما دام نسخ المواد سهلاً، وهو ما يحدث بشكل متزايد. ومع استخدام التكنولوچيات الرقمية الحديثة فإن النسخة رقم ألف أصبحت لا تقل جودة عن النسخة الأصلية، وعليه فإن استراتيچية الصناعة لتقديم أشرطة فائقة الجودة إلى الأسواق بسرعة تفقد فعاليتها. هذه القضية ستصبح أكثر أهمية فى المستقبل، مع تطور أسطوانات الليزر وغيرها من تكنولوچيات الاتصال. ويلاحظ «ريتشارد بارنت» و«چون كاڤانا» – ببعض الدهشة – أن:

النجوم الآن يعولون كثيراً على أن هناك من يشاهدهم ويستمع إليهم عدة مرات في اليوم في مكان ما من العالم. وكلما كان العمل كبيراً وناجحًا، يزداد احتمال مشاركة أصحابه وصانعيه القراصنة في أرباحهم. وفي الوقت الذي يستنكر فيه المثقفون والسياسيون في الدول الفقيرة «الاستعمار الثقافي» الذي تقوم به شركات الوسائط العملاقة، نجد تجار «بئر السلم» يساعدونه على نحو ما». (Barnet and Cavanagh 1994: 141)

ويزعم «ديف لاينج – Dave Laing» على نحو مثير أن «أهم آثار القرصنه ليس الضرر الذي تلحقه بدخل الشركات العالمية والفنانين الذين تسجل لهم، وإنما الطريقة التي تشجع على انتشار الموسيقى العالمية وإحباط عمليات التطوير الكامل للتسجيلات الوطنية في كثير من الدول». (Burnett 1996: 88-9)

لا يستطيع أحد أن ينكر وجود تناقض حاد بين منتجي البرامج ومنتجي الأجهزة (أو بين منتجي السوفت وير – software ومنتجي الهاردوير– hardware)، فمن مصلحة منتجي الأجهزة والآلات أن يبيعوا منتجات تقوم بالنسخ بسهولة، وهذا بالتحديد ما لا يريده منتجو الأفلام والموسيقى والكتب. مخاطرة أن يتم نسخ البرامج (السوفت وير) في اليوم التالي لنزولها إلى الأسواق، بأعداد كبيرة وربما بجودة عالية، هذه المخاطرة تجعل منتجي البرامج يترددون مثلاً في أن يتركوها للمشاهدة مقابل رسوم. ما نشهده إذن هو تناقضات داخلية في المؤسسات الكبرى المنتجة للبرامج والأجهزة، وهناك بالفعل منافسة بينها نتيجة لتضارب المصالح. هذه إحدى نقاط الضعف في الجدال والممارسة المتزامنين في عمليات الاندماج بين مؤسسات الاتصالات في الفترة الأخيرة. «كل أشكال التكنولوجيا الجديدة المستخدمة في تطوير الهاردوير يمكن في النهاية أن تفسد كل محاولات البحث عن حلول وسط بين منتجي الأجهزة ومنتجي الموسيقى. الشركات المنتجة للأجهزة الإلكترونية استطاعت أن تستولي على ثلاث من أكبر ست شركات للتسجيلات الموسيقية، بما يعني أن الصراعات المستقبلية على تكنولوجيا التسلية سوف تزداد حدة داخل المؤسسات الكبرى أكثر مما هي بينها. (Barnet and Cavanagh 1994: 145)

بالنظر إلى نتائج هذه المحاولات لمطاردة القراصنة، نجد أن معدل مبيعات الأقراص المدمجة (CDs) المقرصنة فى المملكة المتحدة مثلاً قد ارتفع فى سنة 2000 بمقدار الثلث، بينما، كانت السوق السوداء تقدر آنذاك بما يقارب 20 مليون دولار. وفى سنة 2000 أيضًا ارتفعت مبيعات الأقراص المدمجة فى العالم بمقدار الربع أى ما يعادل قرص من كل ثلاثة أقراص، كما يقدر العمل التجارى الذى يتم تحت الأرض بما قيمته حوالى 3 بليون دولار. ويصف تقرير نشره الاتحاد الدولى لصناعة الصوتيات كيف أن الجريمة المنظمة فى إيطاليا وأوروبا الشرقية وروسيا وآسيا قد استطاعت أن تصيب تجارة الموسيقى فى مقتل، حيث هبط إجمالى المبيعات للموسيقى المسجلة بشكل قانونى لأول مرة فى سنة 2000، بينما استطاعت العصابات أن تطور من تقنياتها لإنتاج نوعية جيدة من الأقراص المدمجة المقرصنة بسعر يقل يورو أو دولار واحد، مما يضرب الصناعة فى الصميم، وقد نشرت صحيفة «الجارديان» أن «الشرطة تعتقد أن هناك ما يدل على أن منظمات الجريمة الكبرى قد اتجهت إلى قرصنة الموسيقى، بديلاً أفضل من المخدرات؛ لأن الموسيقى أكثر ربحًا وأقل مخاطرة»[6].

وفى الصين، تواصل ماكينة قرصنة حقوق النشر عملها بكل نشاط بالرغم من وعود الحكومة بإيقافها، والأقراص المدمجة تذكار ساخر بالصعوبات التى تواجهها الصين فى تنفيذ الاتفاقيات التجارية، حتى عندما كانت تعمل على الانضمام إلى منظمة التجارة العالمية. وقد نقلت «انترناشونال هيرالد تريبيون» أن «بعض الناس يؤكدون أن الحكومة مترددة فى الانقضاض على القراصنة؛ لأن التدفق المستمر للأفلام الأمريكية الرخيصة ساعد على استمرار المصانع المملوكة للدولة التى تنتج ملايين الأجهزة المستخدمة فى تشغيل هذه الأقراص المدمجة»، وفى ذلك الوقت كان هناك حوالى 300000 نسخة قانونية من «تيتانيك»:

> ولكن القراصنة باعوا من 25:20 مليون نسخة من الفيلم، حتى بالنسبة للأفلام الأقل شهرة فإنهم يبيعون أكثر من الموزعين القانونيين وبنسبة تصل إلى 35 :1، يطرحون الأفلام فى شوارع الصين بعد يومين من ظهورها فى الولايات المتحدة، بينما يكون على الموزعين المعتمدين أن ينتظروا قرابة 9 أشهر وربما أكثر قبل أن يصدر شريط الڤيديو، حتى فى

حال التمكن من معرفة مكان مصنع غير قانونى والقيام بإغلاقه، يمكن نقل المعدات بسهولة إلى مكان آخر ليبدأ الإنتاج - القرصنة - مرة أخرى[7].

ولا يوجد بالتالى سبب يجعلنا نتصور أن هذه الحرب ضد القرصنة التى تتم على نطاق جماهيرى يمكن أن تنتهى بالانتصار، وبالتأكيد ليس عندما يكون لكثير من الكبار فى المناطق الصينية مصلحة رئيسية فى ذلك. فى هونج كونج عثرت الشرطة على أقراص مدمجة تقدر قيمتها بحوالى 90 مليون دولار (Schiller 1999 : 77 - 8) ولكن هل ساعد ذلك فى القضاء على الظاهرة؟ الإحصائيات السابقة تؤكد العكس.

حتى اختراع أساليب جديدة أكثر تقدما تمنع عملية النسخ، يبدو أنه لم يُجْدِ كحل للمشكلة؛ فقد قدم الاتحاد الأمريكى لصناعة التسجيلات (RIAA) مشروعا رقميا لتأمين الموسيقى (SDMI) بهدف البحث عن وسائل لإيقاف عمليات النسخ واستقرت المجموعة على فكرة تسمى «الترقيم بعلامة مائية»، هذا النظام يخفى داخل القطعة الموسيقية شعاع بيانات رقمية دون أن يؤثر على كفاءة الصوت، وبالتالى يصبح السؤال المهم هو: كيف تتغلب على علامة الترقيم المائية هذه؟ الإجابة: بتحديد مكانها وإزالة أى أثر لها دون إخلال بكفاءة الموسيقى، وإذا تحقق ذلك بنجاح تصبح مبادرة الـSMDI عديمة الفائدة. فى أواخر عام 2000 قدمت الـSMDI أربع عينات تحمل أربعة أنواع من العلامات المائية فى تحد للباحثين والمقرصنين أن يفتحوها، وتصدى فريق من العلماء برئاسة «إدوارد فلتن - Edward Felten» فى جامعة برنستون، وتمكنوا من إزالة العلامة المائية من العينات الأربع، لم تكن العملية مشروعًا بحثيًا كبيراً، وإنما مهمة صغيرة تم إنجازها فى وقت الفراغ ![8]

جعل ذلك رجال الصناعة فى حالة قلق شديد لدرجة جعلت الاتحاد الأمريكى لصناعة التسجيلات يهدد «إدوارد فلتن» باللجوء إلى إجراء قانونى فى حال قيام مجموعته البحثيه بتقديم ورقة فى مؤتمر أكاديمى عقد فى أبريل 2001 تثبت إمكانية إبطال نظام الحماية فى صناعة الموسيقى، هذا الحقل البحثى الذى يعملون فيه يعرف بالـ :ستيجانوجرافى - Steganography أو علم إخفاء المعلومات عن الجمهور. «ماثيو أوبنايم -Matthew Oppenheim رئيس مكتب الشئون القانونية فى الاتحاد الأمريكى

لصناعة التسجيلات وسكرتير مشروع الحماية الرقمية فى الوقت نفسه، يدافع عن الإجراءات القانونية التى تلجأ إليها الصناعة بقوله: «هناك خط يمكن تجاوزه، وعندما تذهب أبعد مما يتطلبه البحث الأكاديمى تكون قد تجاوزت هذا الخط وهذا أمر سيئ بالنسبة للمجتمع كله، ليس بالنسبة للفنانين ومن يملكون المحتوى فحسب، وإنما لكل من يحب الفن، كما أنه يسئ كذلك إلى المجتمع العلمى»[9].

وهناك مشكلة بالنسبة لـ «إدوارد فلتن»، وهى أن القانون الرقمى الألفى لسنة 1998 فى الولايات المتحدة يجرم من «يقوم بصنع» أو «تقديم وسيلة للجمهور» تمكنه من الوصول بشكل غير قانونى إلى أى عمل تكون حقوق نشره محفوظة عن طريق تأمينه بوسيلة فنية مثل تشفير البيانات[10]، وهو ليس القانون الوحيد لحماية التكتلات الثقافية الاحتكارية العاملة فى المجال الرقمى؛ ففى ديسمبر 1997 وقع الرئيس «كلينتون – Clinton» قانون منع السرقات الإلكترونية، الذى يجرم امتلاك أو توزيع أعداد كبيرة من النسخ لمادة موجودة على الإنترنت تكون حقوق نشرها محفوظة، وذلك بهدف الربح أو غيره. وبدعم قوى من صناعات النشر والسينما والموسيقى، ومن إدارة «كلينتون»، كان الكونجرس يعمل فى منتصف سنة 1998 على وضع تشريع لكى تشمل حماية حقوق النشر المواد الموجودة على الإنترنت مع تمديد الفترة لتكون 95 سنة منذ أول نشر، ويشير «دان سكلر – Dan Schiller» إلى أن «المدافعين عن حق الوصول الديمقراطى إلى المعلومات قلقون؛ لأن مشروعات القوانين أعطت سلطات تكاد تكون مطلقة على المعلومات الرقمية لمن يملكون حقوق نشرها، حتى «الاستخدام المعقول» المعتاد من قبل أمناء المكتبات والطلبة والمعلمين، للمواد التى لها حقوق نشر يمكن أن يعتبر استخداماً غير قانونى» (Schiller 1999 : 78)

وعليه فإن الحصول على الأدوات اللازمة للتعليم ولتطوير الأساليب الفنية قد تصبح «سرقة»!

MP3 و NAPSTER وKAZAA

يبدو أن الصراع ضد عمليات النسخ المنزلية قد وصل إلى طريق مسدود منذ اختراع الـ (Napster). فى البداية كان هناك MP3 لتحميل الموسيقى دون إذن، وكان ذلك يستغرق وقتًا طويلاً، كما أن الجودة لم تكن عالية دائمًا، وفى سنة 1999 تمكن

طالب فى المرحلة الثانوية (19 سنة) من اختراع برنامج أطلق علية اسم «نابستر- Napster لا يكلف شيئًا ويمكن من المشاركة فى الملفات الموسيقية الموجودة على الـMP3 مع الـ Web - Surfers الأخرى. والآن أصبحت كل أجهزة الكمبيوتر التى يوجد بها Napster أشبه بـ Juke - box(*) افتراضى يعمل على مستوى العالم؛ إذ يستطيع أى شخص أن يجد القطعة موسيقية التى يريد أن يستمع إليها فى ثوانٍ معدودة، والنابستر Napster بمثابة قناة توصيل تمكن المستخدمين فى أنحاء العالم من الوصول إلى المجموعات المسجلة المتوفرة لدى كل منهم. وقد حاولت صناعة التسجيلات والاتحاد الأمريكى (RIAA) حظر النابستر وغيرها من النظم المشابهة عن طريق الأحكام القضائية، كما أنها رغبة ملحة أيضًا لكل التكتلات الثقافية الاحتكاريةالتى تتاجر فى الصور والأفلام والنصوص وغيرها من البيانات. ويعلق «ييف إيود - Yves Eudes» على ذلك بقوله: «مما لا شك فيه أننا سوف نشهد ظهور نظام قوى يتطور خلف مَشَاهد الشبكة، وبعيدًا عن عين الرقابة، لتحويل المنتجات الرقمية المختلفة والمشاركة فيها، وحتى عند إجبار موقع نابستر على الإغلاق فإن المارد سيكون قد أصبح خارج القمقم»[11]، وبعد وقت قصير من تصريح «إيود»، أُغلق بالفعل موقع «نابستر».

وحدث ما كان يخشى منه، فمنذ ذلك الحين تم تنقية «نابستر» ببرامج أكثر قوة وأقل مركزية من بينها (Morpheus) و(Kazaa) و(Freenet) و(Gnutella) وهى برامج لا تسهل عملية المشاركة فى كميات أكبر من الموسيقى فحسب، وإنما تسهل كذلك المشاركة فى الفيديو وبرامج السوفت وير والألعاب وفى قواعد كاملة للمعلومات التى لا يمكن تحويلها الآن سوى بواسطة أجهزة الكمبيوتر القوية. المبدأ الرئيسى هو الاتصال بين أجهزة كمبيوتر متماثلة بما يُمَكِّن من تحميل برامج مجانية، للوصول إلى ملفات فى كمبيوترات الآخرين. فى الوقت الحالى، كل جهاز كمبيوتر فى إطار هذه النظم يتحكم فى كتالوجه الموسيقى الخاص. الكتالوجات المنفصلة يتم توصيلها ببعضها عن طريق جهازين على الأقل فى الشبكة، وهما أيضًا متصلان بجهازين آخرين، عندما يعطى شخص ما الأمر بالبحث مثلاً عن قطعة موسيقية، يبحث جهازه فى كتالوج الجهاز

(*) خزانة بها فونوغراف آلى تستمع منه للموسيقى التى تريدها بوضع عملة نقدية فى الثقب الخاص بذلك. (المترجم)

الآخر وهكذا ... إلى أن يجد المادة المطلوبة. بالإضافة إلى ذلك، تجد صناعة الفيلم نفسها معرضة للخطر بسبب تطور أنظمة DIVX التى تجعل بالإمكان ضغط الـDVD ووضعها على الإنترنت. كفاءة الصورة والصوت يمكن أن تكون بكفاءة الـ (VHS)[12].

فى الوقت نفسه، يقول قاضٍ أمريكى إن «نابستر» تنتهك حقوق النشر المملوكة لشركات التسجيلات، بعد ذلك مباشرة قالت «نابستر» التى استطاعت أن تجتذب عدداً صاعقا من المستخدمين (38 مليون مستخدم) فى أول 18 شهر من وجودها، باستيلائها على توزيع الموسيقى من ماركات التسجيلات الرئيسية، قالت إنها سوف تتحالف مع المؤسسة الإعلامية العملاقة (Bertelsmann AG) لإنشاء خدمة مدفوعة الأجر. وفى الوقت نفسه ما زال قسم الموسيقى فى Bertelsmann مستمراً فى مقاضاة «نابستر» فى إطار قضية الاتحاد الأمريكى لصناعة التسجيلات! وكان تعليق انترناشونال هيرالد تريبيون:

> بالنسبة لـ «برتلزمان–Bertelsmann فإن الصفقة تعنى الوصول إلى أوسع الجماعات حباً للموسيقى على الإنترنت، وهى بالنسبة لـ«نابستر» فرصة لتحقيق ثروة من خدمة تعتبر حتى الآن غير مربحة. كما أنها كانت منتشرة على نطاق واسع. ستقوم «برتلزمان» بإقراض «نابستر» مبلغًا، لم يعلن عنه، لتطوير تكنولوچيا التسجيلات يمكن أن يعوض الشركات والفنانين عن الموسيقى التى تستخدمها نابستر.

وكان عنوان المقال: «هل تنجح صفقة «نابستر» فى التخلص من مستخدميها الأوفياء؟» والحقيقة أنه سؤال جيد؛ لأن «نابستر» قد استعدت لأن تكون موجودة كواحدة من خدمات الموسيقى الرقمية مدفوعة الأجر، وهى كثيرة وفى حالة منافسة قوية. عودة إلى سؤال ما إذا كانت الصفقة ستنجح فى التخلص من مستخدمها، الإجابة «نعم»، فالأرقام التى أعلنت فى يوليو 2001 تظهر نمواً فائقًا فى الخدمات الأقل مركزية التى كانت فى استقبال «اللاجئين» من «نابستر»[13].

إلا أن هناك جانبًا آخر من عملية الرقمنة المستمرة، يجعل إمكانية الحفاظ على حق النشر الحالى أقل احتمالاً، فالكمبيوتر والشبكة يزودان الفنانين بفرصة لا نظير لها للتجريب باستخدام مواد من مختلف جوانب المشهد الفنى الماضى والحاضر، كما يمكن

أن نلاحظ أن هناك حاجة إلى نقاد أكفاء، يستطيعون التمييز بين القَيِّم وعديم القيمة فى هذه المجالات الجديدة للنشاط الفنى.

وإذا نظرنا إلى ذلك من ناحية أخرى، نجد أن هؤلاء الفنانين لا يصنعون شيئًا مختلفًا عما صنعه «باخ» و «شيكسبير» وآلاف الفنانين الآخرين من قبلهم فى مختلف الثقافات. فقد كان من العادى فيها كلها أن تتضمن أفكارًا واقتباسات من أعمال كل السابقين. حق النشر هو الذى عطل عملية الإبداع الفنى البديهية هذه، مما يجمد تيار الإبداع المتواصل، ويدعى أن هناك نقطة نهاية فى الثقافة! أو أن هناك عملاً فنيًا محددًا تم إنجازه فى لحظة تاريخية معينة وينبغى الحفاظ عليه دون تغيير. التعدى على هذا الوضع الثابت هو ما نسميه بالانتحال، والفنانون الذين يأخذون أو يستعيرون من عمل آخر لا يشعرون بأنهم يرتكبون خطأ. مفهوم الانتحال يختفى من وعى كثير من الفنانين، وعلى نحو أسرع مما كان قبل قرون فى الثقافات الغربية.

مفهوم الأصالة

كثيرة هى ممارسات الرقمنة التى أصبحت فى حال صدام مستمر ومتزايد مع نظام حق النشر الحالى، وهناك تعليق طريف عن ظاهرة الانتحال للفيلسوف «جاك سوليلو – Jacques Soulillou» يقول:

> سبب صعوبة إثبات الانتحال فى الفن والأدب هو أنه لا يكفى فقط أن تبين أن «ب» قد استلهم «ا» دون ذكر لمصادره، إن عليك بالإضافة إلى ذلك أن تثبت أن «ا» نفسه لم يستلهم أحدًا آخر... و(إذا أمكن) إثبات أن «ا» قد استلهم أو «انتحل» «حـ» الذى يسبقه زمنيًا، فإن قضية «ا» بالتالى تصبح باطلة. (Soulillou 1999: 17)

هذا التحليل يذكرنا بأن نظام حق النشر لا يستند إلى أساس ضعيف فحسب، وإنما يعتمد على مفهوم غير صحيح كذلك؛ فهل يمكن تخيل قصيدة دون كل القصائد التى سبقتها؟ ثقافتنا الحديثة تجعلنا ننسى بسهولة أن المؤلف أو المؤدى يستخدم عدة مصادر متنوعة – لغات، صور، أصوات، إيقاعات، ألوان، حركات – وكلها جزء من تراثنا المشترك. ادعاء الأصالة المطلقة مستحيل، وربما كان ذلك سبب عدم تحديد كل

من الـ TRIPs والقـوانين الوطنيـة لمعنى الاخـتـراع، (Correa 2000: 51)، وبالـرغـم مـن ذلـك فـإن غـيـاب التـعـريف يبـدو أنه لا يمنع منح براءات الاخـتـراع على نطاق واسع (Shulman 1999) وهو ما يعطى سلطة احتكارية على تلك الاختراعات المزعومة وحقوق استغلال لها. وكما تقول «چيسيكا ليتمان»، فإنه من الغريب أيضًا «أن حماية حق النشر لا تتطلب أبداً أن تقوم الحكومة بفحص المادة لتحديد أصالتها أو قيمتها الإبداعية.(Litman 2001: 79)

وقد شرح «رولان بارت – Roland Barthes» ذلك فى كتابه «موت المؤلف» عندما تحدث عن «المجتمعات الإثنوجرافية»:

> مسئولية الحكاية لا تعود إلى شخص، وإنما إلى وسيط، ساحر أو راوٍ قد يكون «أداؤه» – وليس عبقريته – هو محل الإعجاب، هذا الأداء هو إجادته لشفرة الحكى. المؤلف شخص جديد من نتاج مجتمع، كما لو كان قد خرج من العصور الوسطى مع التجريبية الإنجليزية والعقلانية الفرنسية والإيمان الشخصى بالنزعة الإصلاحية، وهو الذى اكتشف هيبة الفرد أو، كما يمكن أن يقال على نحو أكثر نبلاً، «الشخص الإنسانى»[14] (Newton 1988: 155)

من الناحية التاريخية ليس هناك ما هو أكثر زيفًا من القول بأن إعطاء حقوق حصرية لشخص صنع عملاً فنيًا، فكرة لا تحتاج إلى تبرير، كما أنه قد يكون من المفيد أن نستمع إلى «رولان بتج» – عالم الاتصال – الذى يذكرنا بأن «المؤلفين والفنانين الآسيويين كانوا دائمًا يرون فى تقليد أعمالهم شرفًا كبيرًا» (Bettig 1996: 213-19)

النقل – أو التقليد – كان ضرورة أيضًا، ويعتبره «چان بيير بابيلون – Jean Pierre Babylon» أحد الأدوات المؤسسة لحضارتنا، فمن خلال هذه العملية تم نقل كثير من القيم ولولا ذلك لاندثرت. ويعنى ذلك أن التراث الثقافى للأجيال السابقة استطاع أن يكون مصدر إلهام لمنتجى الثقافة من الأجيال التالية، الذين يبدون كأنهم يبدأون من جديد[15].

المصور الهولندى «روب شولته – Rob Scholte» له رأى فى هذا الموضوع يستحق الاستماع إليه، فهو يعتقد أن جميع صور الإبداع الفنى تَستَمِدُ من «الكل»

وتستلهمه، وعليه فهى تعود إلى «الكل»: «وهذا لا يعنى أن يصبح كل شىء مجانيًا أو بلا مسوغ، وإلا سيكون ذلك خطأ فى التفكير. ما زال الناس يمارسون أشياء للمرة الأولى، الحقيقية أو الأصالة ما زالت موجودة وبعض الصور تحتفظ بقدرتها على التعبير، وباعتبارى ما بعد حداثى، فأنا معارض لفكرة الأصالة وفكرة الملكية الفكرية وفكرة حق النشر»[16]. إن ما يثيره «روب شولته» هو ظاهرة «الملكية» فى علاقتها بالأصالة المفترضة. هناك من الأسباب ما يكفى لكى يجعلنا نفترض أن نظام حق النشر يقوم على مفهوم رومانسى عن المؤلف باعتباره شخصًا يخلق أو يبدع شيئًا أصيلاً تمامًا، من لا شىء.

وفى السياق نفسه تتساءل «روزمارى كومبى» عن مدى اعتماد شهرة أو قيمة نجم مثلاً، على جهوده الفردية واستثماراته الخاصة: «أشكال الشهرة لابد من أن تُصنَع، وصنعها مثل كل المنتجات الثقافية الأخرى لابد من أن يتم فى أطر اجتماعية، وهو يعتمد على مصادر ومؤسسات وتكنولوچيات أخرى. صورة النجم تصنعها الاستوديوهات، ووسائل الإعلام الجماهيرى، ووكالات العلاقات العامة، وجماعات المعجبين، وأعمدة الكُتَّاب، والصور، ومصففو الشعر، ومدربو بناء الأجسام، والمدربون الرياضيون، والمدرسون، والكُتَّاب الأشباح، والمخرجون، والمحامون، والأطباء» (Commbe 1998: 94-7)

«إخوان ماركس» مثلاً أخذوا ما يريدون من الأعمال الهزلية على اختلافها (البرلسك والڤودڤيل). «مادونا» تستدعى وتعيد صياغة العديد من إلهات الجنس فى القرن العشرين («مارلين مونرو» بوضوح، وكذلك «چين هارلو» و«مارلين ديتريتش» و«چينا لولو بريچيدا»، وربما لمسة من «جريس كيلى»)، ودعنا لا ننسى أيضًا دور الجمهور فى عملية الإبداع التى تقول عنها «مارلين مونرو» نفسها: «إذا كنت نجمة، فالناس هم الذين جعلونى كذلك، ليس الاستوديو وليس أى شخص آخر، وإنما الناس».

ويصدق القول نفسه فى كثير من الثقافات، مثل مشاركات الجماهير فى الحفلات الموسيقية والمسرح الشعبى فى غانا فى صنع المسرحية. «التدخل لتقديم اقتراحات وإكمال الحوار بحكم وأمثال وتعليقات عارضة أو صيحات تحذير». «كارين باربر – Karen Barber» ترى من الصعب التغاضى عن ذلك، وتضيف «...إنهم يضيفون أوكسيچين الرضا والقبول العام إلى الارتجالات الحديثة، استجاباتهم تشجع الفنانين

على الاسترسال والإسهاب فى أجزاء معينة أو الاختصار والحذف فى أجزاء أخرى»، خلاصة ذلك أننا «يمكن أن نعتبرهم مساهمين بنشاط فى تشكيل العرض» (Barber 1997: xv)

هذه الملاحظة تضعف الأسس التى تعتمد عليها نظمنا الحالية الخاصة بحقوق النشر والملكية الفكرية وكل الحقوق ذات الصلة بذلك، والتى تم التوصل إليها عن طريق التشريع، ذلك الذى حول كل ابتكار أو إبداع أو اختراع أو أداء إلى سلعة، بينما يعتمد العمل الفنى والإبداعى على أعمال ومصادر أخرى كثيرة يستلهمها.

والأكثر غرابة أن الأعمال الفنية والمخترعات وأشكال الأداء المختلفة يمكن الاتجار فيها، والنتيجة هى أن تحصل مؤسسات تجارية على ملكية حصرية لأعمال الآخرين الفنية ويصبح لها فيها حقوق تمتد على مدى عقود. فكرة إعطاء حق نسخ الأعمال الفنية بشكل احتكارى لشخص ما غير مبدع أو لا يقوم بالأداء، هى فكرة غريبة من ناحيتين. المالك الجديد – الذى هو تكتل احتكارى فى أيامنا هذه – لا علاقة له بالخلق أو الإبداع الفنى، بينما ينطوى العمل الفنى نفسه على إسهامات لا حصر لها من الماضى والحاضر، كما أن هناك دائمًا دينًا كبيراً للجمهور العام ولا يمكن تبرير نسيان ذلك.

وما زال الفنانون يبدعون!

هل نحن فى حاجة إلى نظام لحقوق الملكية الفكرية يحفز على استمرار الإبداع؟ تلك هى إحدى الحجج المستخدمة دفاعا عن حق النشر مثلاً فى وثائق هذه السياسة فى الغرب، رغم أنه من الواضح على مدى التاريخ وفى كل الثقافات فى العالم، أنه كانت هناك دائمًا إبداعات رائعة دون وجود لشىء مثل نظام حق المؤلف، هذا إلى جانب أن معظم الفنانين لا يحصلون على الكثير عن طريق حق النشر، وربما لا يزيد ما يحصل عليه أحدهم عن ثمن عشاء فى السنة مع بعض الأصدقاء.... ورغم ذلك ما زالوا مستمرين ويواصلون الإبداع.

عدد كبير من علماء الاقتصاد من جامعات مختلفة، من بينهم «روث تاوسى – Ruth Towse» و«ولفريد دولفسما – Wilfred Dolfsma» (من جامعة أراسموس –

روتردام) و«روچر واليس – Roger Wallis» (سيتى يونيڤرستى – لندن) و«مارتن كرتشمر – Martin Kertschmer» (بورنماوث يونيڤرستى)، يؤكدون أن كل الأبحاث تشير إلى أن التوسع فى استخدام حق النشر هو لصالح المستثمرين أكثر مما هو لصالح المبدعين والمؤدين بشكل عام. وبينما يحصل الفنان فى المتوسط على حوالى 200 يورو سنويًا من حق النشر – وعادة أقل – نجد أن حق النشر فى العالم يظل أحد المصادر الرئيسية لإجمالى الناتج القومى. ثانيًا، نظام توزيع العائد من حق النشر فى المجتمع الفنى به خلل كبير، وليس غريبًا أن يحصل 10٪ من أعضاء جمعية، على 90٪ من إجمالى العائد.

ويقول «مارتن كرتشمر» أن الطنطنة بحقوق المؤلف «يقوم بها عادة طرف ثالث هم الناشرون وشركات التسجيلات، أى المستثمرون فى الإبداع (وليس المبدعين)، الذين هم فى النهاية المستفيدون الرئيسيون فى شبكة الحماية المتسعة.(Kertschmer 1992:2)

وهذا معناه أن الفنانين مخطئون عندما يتصورون أن دخولهم فى التحالف سيكون ذا قيمة بالنسبة لهم، كما هو بالنسبة للتحالفات التجارية المالكة لحقوق النشر... والمشغولة بالدفاع عنه، أما بالنسبة لحق النشر فى مجال صناعة الموسيقى فيقول «أيمريك پتشيڤن – Aymeric Pichevin»:

> النظام الرأسمالى يربح من ذلك بوضع حد لاستثماراته (ما دام العمل لن يشترى) وينقل جزءًا من المخاطرة إلى عاتق الفنان، لعدم القدرة على التنبؤ بالنجاح فى الحقل الموسيقى، والحقيقة أن النظام يعمل لصالح قلة من «النجوم» ويترك الأغلبية الساحقة من الفنانين فى وضع قلق» (Pichevin 1997: 41)

ولذلك هناك سبب يجعلنا نعتقد أن معظم الفنانين يجدون أنفسهم ضمن التحالف الخطأ مع الصناعات الثقافية وكبار النجوم.

مفهوم غربى

حق النشر – كذلك – لا يفيد دول العالم الثالث، كما أن ادعاء حق الملكية الفردية للأعمال الإبداعية والاختراعات، مفهوم غريب بالنسبة لكثير من الثقافات.

الفنانون والمخترعون يحصلون على ثمن لأعمالهم، اعتماداً على شهرتهم وعلى عوامل أخرى، وقد يكونون محل تقدير كبير لما صنعوه، إلا أن الناس فى كثير من الثقافات، لا يتوقعون أن يستغل فرد ما عملاً إبداعيًا أو اختراعًا على نحو احتكارى عدة عقود؛ فالفنان أو المخترع في نهاية الأمر إنما ينطلق من أعمال سابقيه ويواصل بها. ويمكن أن نجد مثالاً جيداً على أن الإبداع الفنى يستمد مصادره من الماضى والحاضر، فى موسيقى «الراى» الجزائرية (وكذلك فى معظم الموسيقات التراثية والشعبية مثل الكاليپسو والسامبا والراپ وغيرها). بالنسبة لموسيقى «الراى» يؤكد «بوزيان داودى» و«حاج مليانى» أن «هناك تنويعات كثيرة بقدر ما هناك مؤدون، الأساس هو معرفة مشتركة لا تشير إلى مخزون من النصوص بقدر ما تشير إلى مجموعة كاملة من العلامات الاجتماعية»، كما أنه من الصعب التعرف على المؤلف الحقيقى بالمفهوم الغربى لحق النشر. «الراى» فى الواقع ليس لها مؤلف معين، وحتى سنوات قليلة عندما دخلت إلى السوق الغربية كان المغنون «يستعيرون» أغنيات أو مقاطع من بعضهم البعض كما كان الجمهور يضيف إليها على نحو تلقائى، وفى ممارسات المغنين (الشاب والشابة) لا وجود للسرقة أو لانتحال النصوص؛ فهى شكل موسيقى يعتمد على الظروف ويختلف حسب الزمان والمكان والجمهور، كما يصف «داودى» و«مليانى» الراى بأنها سلسلة متصلة من الخيال الاجتماعى شديد التدفق والتقلب» (Daoudi and Miliani 1996: 126-0 passim)

فى اليابان أيضًا، فكرة دفع مستحقات عن النشر ليست معروفة فى الثقافة العامة، وتحت ضغوط من الولايات المتحدة اضطرت اليابان إلى تغيير قوانينها الخاصة بحق النشر فى سنة 1996، وفى ذلك الوقت نقلت صحيفة «انترناشونال هيرالد تريبيون» (10 –11 فبراير 1996) أن «قانون حق النشر اليابانى الحالى لا يحمى التسجيلات الأجنبية الصادرة قبل سنة 1970، وهذا معناه أن شركات التسجيلات الغربية تخسر – حسب تقديراتها – ملايين الدولارات سنويا من مستحقاتها عن نسخ الألحان، وهى عملية منتشرة على نطاق واسع». كان عنوان المقال المنشور فى الصحيفة: «الولايات المتحدة تنقل قضية قرصنة الموسيقى ضد اليابان، إلى منظمة التجارة العالمية»، أى أن الاختلاف فى الرأى حول تطبيق حقوق النشر بأثر رجعى، والناجم عن الفروق الثقافية، هذا الاختلاف فى الرأى تم تفسيرة على أنه «قرصنة».

ويقول «تورو ميتسوى –Toru Mitsui» إن المفهوم الأساسى لحق النشر أصبح معروفًا فى اليابان – أساسًا – عن طريق التغطيات الصحفية لقضايا حقوق النشر المتعلقة بالتسجيلات والأشرطة وبرامج الكمبيوتر، «إلا أن اليابانيين ليسوا مهتمين بذلك، أو بفكرة الحق الفردى على الأقل، كما أن ادعاء الشخص حقًا لنفسه ليس أمرًا مقبولاً، وهو غير مستحب خاصة إذا كان هذا الحق يتعلق بالمال».
(Mitsui 1993 : 141 - 2)

فى كثير من الثقافات غير الغربية، حتى عندما يطبق حق النشر سرعان ما يتضح أن الأيديولوجيا التى تبقى على هذا النظام لا تتلاءم مع تعقد عملية الإبداع، فبالنسبة للموسيقى مثلاً هناك فصل حاد فى الغرب بين مفهومى المؤلف الموسيقى والمؤدى، بينما الأمر ليس كذلك فى الموسيقى الأفريقية المرتبطة عادة برقصات معينة كما يقول «چون كولينز – John Collins»، وهكذا «فإن مكونات العائد من حق الملكية فى الحالة الأفريقية، لابد من أن تقسم، بالتساوى على أربعة عناصر: الكلمات واللحن والإيقاع وخطوة الرقص، وبعد ذلك يقسم اللحن إلى تفاصيل أخرى مثل الطباق الموسيقى والانتقالات، كما يُفَصَّلُ الإيقاع المجمع إلى إيقاعات مفردة وهكذا..». وعلى آية حال فإن هذه ليست النقطة الوحيدة، «حيث إن للجمهور دورًا خلاقًا كذلك فى فنون الأداء الأفريقية المختلفة؛ فهم يغنون ويصفقون ويقومون بحوارات راقصة مع العازفين»، ويتضح من ذلك كله أن تخصيص حق النشر أو الأداء بشكل فردى لن يستقيم، ثم فوق ذلك «كيف يمكن قياس أو تحديد درجة «الأصالة» فى قطعة موسيقية تكون فى حالة تغير وإعادة إنتاج مستمرة؟» (Collins 1993 : 149 - 50)

«روز مارى كومبى» تلاحظ وجود استجابة مشابهة لتطبيق قانون حق النشر على الشعوب الأصلية فى كندا؛ فالقانون «يقطع أوصال ما كانت تعتبره شعوب الأمم الأولى متكاملاً ومتداخلاً فى العلاقات التى لا تفصل النصوص عن الإنتاج الإبداعى المتواصلً أو الإنتاج الإبداعى عن العلاقات الاجتماعية، أو العلاقات الاجتماعية عن علاقات الناس بالمشهد البيئى الذى يربط الأجيال الماضية والحاضرة فى روابط ذات مغزى روحى» (Coombe 1998 : 229)، وتتساءل ما إذا كان ذلك يعنى أن الفنانين والمؤلفين من سلالات الأمم الأولى لا يريدون لأعمالهم أن تكون ذات قيمة فى السوق، أو

أن عليهم أن يتغاضوا عن عائدات لأعمال أنتجوها لكى تباع. «كومبى» تجيب بالنفى مشيرة إلى أن «فى الجدال حول الملكية الثقافية يؤكد المحليون أن هناك «نظم قيمة» أخرى غير تلك الخاصة بالسوق، تتجلى فيها صورهم وموضوعاتهم وممارساتهم وقصصهم، وأن أساليب التذوق والتقدير موجودة فى صميم تاريخ وعلاقات جديرة بالاحترام (P. 381)

هذه النقطة تعود بنا إلى القضية القديمة، وهى «الحقوق الجمعية». تقرير «تنوعنا الخلاق» الصادر عن اللجنة العالمية للثقافة والتنمية فى 1996 لفت الانتباه- وليس للمرة الأولى فى السنوات الأخيرة - إلى أن الجماعات الثقافية القديمة تمتلك الحقوق الفكرية كجماعات، «وهذا يؤدى إلى الفكرة الراديكالية بأنه يمكن أن يكون هناك مجال متوسط لحقوق الملكية الفكرية بين الفردى والعام (الوطنى والعالمى)، «وهذا بدوره يثير موضوع صعوبة تحديد ما ينبغى حمايته. المفهوم البسيط الذى يقدمه مصدر ثقافى بدائى متخيل يبدو غير كافٍ هنا: أبسطة «الناڤاچو»، تحتوى مثلاً على مؤثرات يمكن تتبع أصولها فى المكسيك وإسبانيا وشمال أفريقيا».

اقترحت اللجنة أن تطبيق كلمة «فولكلور» على «التقاليد الإبداعية الحية التى تشكلت نتيجة علاقات قوية بالماضى»، كما رأت أن مفهوم «الملكية الفكرية» ربما لا يكون المفهوم القانونى الصحيح الذى ينبغى استخدامه، «ويمكن تحديد حالة لمفهوم جديد يعتمد على أفكار متأصلة فى القواعد الإجتماعية التقليدية، وهو ما سيكون بناء، أكثر من محاولة تطبيق أشكال الحماية على إطار غير مناسب لها، حيث يقاوم مستخدمو مفاهيم حق النشر أى تطور من هذا القبيل» (Pérez de Cuéllar 1996 : 196)

ويقول «كريستر مام –Krister Malm» إنه فى سنة 1966، أى السنة التى صدر فيها تقرير «تنوعنا الخلاق»، تم وضع مسألة حماية حق النشر العالمى بالنسبة للفولكلور من قبل عدد من دول العالم الثالث، وكان ذلك فى تلك المرة فى إطار التحضير لاجتماع منظمة التجارة العالمية فى چنيف فى يناير 1997، كما يضيف أن «هذا التحرك لوضع القضية على جدول أعمال منظمة التجارة العالمية فشل»، و«مرة أخرى كان الفشل يعود للمقاومة الشديدة لإدخال أى حقوق خاصة بالملكية الجماعية أو الملكية الثقافية فى النظام الحالى لحقوق الملكية الفكرية أو الصناعية» (Malm 1998 : 27)، وبدعم من عدة

دول بضرورة عقد اجتماع بين اليونسكو والمنظمة العالمية للملكية الفكرية التابعة للأمم المتحدة (Wipo) فى «بوكيت – تايلاند»، وذلك فى شهر أبريل 1997».

فى هذا الاجتماع، كان من رأى عدد كبير من دول العالم أن هناك حاجة لوجود هيئة قانونية دولية، ومن الطبيعى أن يكون ذلك على عكس رغبة الوفدين الأمريكى والبريطانى، على اعتبار أن أكبر صناعات التسلية موجودة فى بلديهما، ويقول «كريستر مالم» إن الجو تكهرب:

> عندما قال الوفد الأمريكى إنه ما دام معظم الفولكلور المستغل تجاريًا هو فولكلور أمريكى، فإن دول العالم الثالث عليها أن تدفع مبالغ كبيرة للولايات المتحدة إذا كان لا بد من الخروج باتفاقية دولية. وكان رد السيد «بوريم –Purim»، المحامى الهندى، إن ذلك كان هو الوضع فى الاتفاقيات القائمة، وأضاف أن الفولكلور الأمريكى باستثناء ذلك الذى ينتمى إلى أصول هندية، كان مستورداً من أوروبا وأفريقيا ودول أخرى كثيرة، وعليه فلا بد من أن تذهب الأموال إلى ملاك الفولكلور الأصليين.

وفى أبريل 1998 قال «كريستر مام» إن اجتماع «بوكيت – Phuket» لم يسفر عن شىء، وكان من رأيه أنه ليس من المحتمل أن تأخذ الدول الغربية قضية الحقوق الجماعية على محمل الجد فى المستقبل المنظور. (Malm 1998 : 26- 9 Passim , See also Unesco- Wipo 1998 : Wipo 2001)

إلا أن الإعلان الوزارى لاجتماع منظمة التجارة العالمية فى الدوحة (20 نوفمبر 2000)، طلب من مجلس الـ (TRIPs) بحث قضية حماية الفولكلور والمعارف التراثية.

بالنسبة لدول العالم الثالث، يظل من الأهمية بمكان كون الدول الغربية تحصل على عائدات ضخمة من حقوق الملكية الفكرية تقوم دول العالم الثالث بتحويلها إليها مرغمة، ويصور لنا «چيمس بويل– James Boyle» من خلال أمثلة، أحسن اختيارها، الآثار السيئة لهذا الوضع بالنسبة للدول الفقيرة والضعيفة:

> «مفهوم حق المؤلف يعمل بمثابة بوابة ينبغى المرور عبرها للحصول على حقوق الملكية الفكرية، وفى الوقت الراهن تميل هذه البوابة بشكل

غير متكافئ لصالح إسهامات الدول المتقدمة فى العلم والثقافة- الكورار والباتيك والأساطير والرقص (اللامبادا)، كلها تتدفق من الدول النامية دون حماية لحقوق الملكية الفكرية، بينما «بروزاك» و «ليفيز» و «جريشام» وأفلام اللامبادا تتدفق محمية بترسانة من قوانين الملكية الفكرية، المدعومة بدورها بتهديدات العقوبات التجارية» (Boyle 1996 ; 124)

تشكيل الأفكار والمواد الخام واستغلال الأسواق، كل ذلك يجد مكافأة فى هيئة حقوق للملكية الفكرية، ولكن المواد الخام نفسها بما فى ذلك الموسيقى والصور (باعتبارها مواد خامًا) تصبح قيمتها «صفر» عندما يتعلق الأمر بحقوق الملكية الفكرية، وهذا مثال آخر من عالم التصميمات يقدمه «چوتا- ستروتر- بندر: - Jutta - Stroter Bender»: «بالنسبة للمصممين الغربيين يعتبر عالم الموتيفات والصور الخاص بفنانى العالم الثالث مستودعًا يستخدمونه وينهلون منه دون خجل، وبالطبع دون ذكر لمصادر «إلهامهم» (Stroter - Bender 1995 : 45)، والواضح أن هناك حاجة إلى المزيد من البحث للحصول على صورة أكثر وضوحًا للضرر الذى يلحق بثقافات دول العالم الثالث.

وربما لم يكن «نعوم تشومسكى -Noam Chomsky» بعيدًا عن الموضوع عندما قال فى سنة 1993، إن «الشركات الأمريكية تكسب 61 بليون دولار فى السنة من العالم الثالث، فى حال الوفاء بالمطالب الحمائية للولايات المتحدة طبقًا للجات (GATT) (كما هى فى حال الـ NAFTA، أما تكلفة ذلك بالنسبة لدول الجنوب فستكون تقديم التدفق الضخم الحالى لخدمات الديون من الجنوب إلى الشمال، (Chomsky 1993 : 3). فى الوقت نفسه فإن «الجات» تغيرت لتصبح «منظمة التجارة العالمية» ولكن لا فرق، هناك نسبة من المبلغ تخص حقوق النشر عن «المنتجات» الثقافية، فإلى أى مدى يصل ذلك؟ عملية الحساب صعبة؛ لأن الإحصائيات التجارية متباينة بين الدول، وقد نفترض أن المبالغ المطلوب أن تدفعها الدول الفقيرة مقابل حق النشر تتزايد، وأحد أسباب ذلك هو أن دول الجنوب والدول الشرقية واقعة تحت ضغط من الغرب لمقاومة القرصنة. (See Cohen Jehoram et al. 1996 : 44) فى الوقت نفسه فإن التكتلات الثقافية العالمية تخترق هذه الدول بعمق عن طريق منتجاتها الترفيهية والثقافية، والنتيجة هى أن تسلم هذه الدول العملة الصعبة النادرة للصناعات الثقافية فى الغرب وفى اليابان.

قد يبدو مثيراً للدهشة أن دول العالم الثالث قد فشلت فى أن تتنبه مسبقًا إلى أن المشتركات الثقافية بين مجتمعاتها، يمكن أن توضع تحت مظلة منظمة التجارة العالمية واتفاقياتها الجديدة الخاصة بالملكيات الفكرية ذات الصلة بالتجارة المعروفة باسم الـ (TRIPs)، والتى سيحرمون من خلالها من تطوير سياساتهم الخاصة فى هذا المجال الحساس. ويلخص «فريدل ويس - Friedl Weiss» الصراع الذى حدث بين الشمال والجنوب فى السنوات السابقة على 1993 بقوله:

«بالرغم من وجود سوابق مهمة وممارسة لاتفاقيات متعددة الجوانب عن حقوق الملكية الصناعية والفكرية (IIPRs) فإن الموضوع، كما هو معروف، أصبح مادة لمفاوضات متعددة الجوانب فى «جولة أوروجواى» بناء -فقط- على إصرار الدول المتقدمة صناعياً (IACs) وخاصة الولايات المتحدة. فى البداية كانت الدول النامية (DCs) مترددة إلى حد كبير فى دخول مثل هذه المفاوضات؛ حيث لم تكن هناك تقريبًا أية أرضية مشتركة بينها وبين الدول المتقدمة صناعيًا سواء فى الفلسفة الاقتصادية أو الأهداف أو التقاليد التنظيمية. الدول النامية القيادية، على سبيل المثال، اعتبرت من غير الملائم أن تؤسس فى داخل «الجات» أية قواعد أو نظم جديدة خاصة بحقوق الملكية الفكرية سواء بوجودها أو مداها أو استخدامها»

فماذا حدث؟ يقول «ويس»:

«وعليه فقد رفضوا رفضاً قاطعًا أية فكرة لدمج اتفاقية الـTRIPs فى اتفاقية الـGATT التى زعموا أنها كانت تقوم بدور هامشى فى هذا المجال بالتحديد؛ لأن الـIPRs تحتوى على أمور أساسية ليس لها صلة وثيقة بالتجارة العالمية. من ناحية أخرى كانت الدول النامية راضية بدمج بعض القواعد المهمة من الاتفاقيات الرئيسية للـ(IPR) فى اتفاقية الـTRIPs، وفى النهاية تم التغلب على المأزق فى مفاوضات الـ(IPR) عن طريق السماح بفترة انتقالية أطول للدول النامية (DCs) والدول الأقل نمواً (LDCs) للوصول إلى مستويات أعلى من حماية الـ IPR، بالإضافة إلى

حلول وسط فى مجالات أخرى، وخاصة فى المنسوجات والصناعات الموازية. (Cohen Jehoram et al . 1996 : 8 - 9, See also Correa 2000)

كذلك فإن هناك حاجة إلى مزيد من البحث لمعرفة الاعتبارات المحددة التى كانت وما زالت لدى دول العالم الثالث والمتعلقة بالملكية الفكرية فى المجال الثقافى، وفى تقرير تم إعداده تحت إشراف «چوليوس نيريرى –Julius Nyerere» رئيس تنزانيا السابق، بعنوان «التحدى الذى يواجه الشمال»، نجد عبارات شديدة الحدة عن الـ TRIPs:

الهدف الواضح هو إقامة نظام يجبر الدول النامية على إعادة هيكلة قوانينها الوطنية لكى تتسع لاحتياجات ومصالح الشمال. هذه المبادرة تحاول أن توسع مجال النظام الذى يحكم حقوق الملكية الفكرية، وتمد فى عمر المزايا الممنوحة، وتزيد المساحة الجغرافية التى يمكن أن تمارس فيها هذه المزايا وتخفف القيود على استخدام الحقوق الممنوحة» (Nyerere 1990 : 254 - 5)

يمكن النظر إلى حق النشر الحالى كنوع من اختيار «هوبسون» بالنسبة للفنانين ودول العالم الثالث، كما أن الساحة العامة تخسر أيضًا. حق النشر يعامل وكأنه عقيدة مقدسة، وبالرغم من ذلك فإن فكرة أنه يخدم مصلحة الجميع وخيرهم، هى موضع شك كما بينا فى هذا الفصل، إلا أن الفنانين ودول العالم الثالث لا يمكن أن يغضوا الطرف عنه ويتصرفون وكأن النظام والتقاضى وإنزال العقوبات لا وجود لها. ليس أمامهم سوى المشاركة فى النظام، الأمر الذى يضعهم فى مأزق استراتيچى، كما أننا نشهد فى الوقت نفسه كيف تقوم التكتلات الاحتكارية العملاقة بابتلاع الجزء المشترك الأكبر من معارفنا وإبداعاتنا.

إن ذلك لا يحدث فى الفنون والآداب فحسب، وهذا «چيرمى ريفكن – Jeremy Rifkin» يقدم لنا بعض الأمثلة عما يمكن أن يحدث على مدى السنوات الخمس والعشرين القادمة مما يسمية بالقرن البيوتكنولوچى:

مجموعة قليلة من المؤسسات الكونية والمؤسسات البحثية والحكومات يمكن أن تستحوز على براءات وامتيازات المائة ألف چين المكونة لخريطة الجنس البشرى، بالإضافة إلى الخلايا والأعضاء والأنسجة التى تكون

الجسم، كما يمكن أن تمتلك أيضًا امتيازات عشرات الآلاف من الكائنات الدقيقة والنباتات والحيوانات، بما يمنحها قوة غير مسبوقة لإملاء الشروط التى نعيش بموجبها نحن والأجيال القادمة. (Rifkin 1998 :2)

فهل يمكن أن نحرر أنفسنا من هذه القبضة الخانقة للتكتلات الكبرى التى تحتكر حقوق النشر وبراءات الاختراع وغيرها من حقوق الملكية الفكرية؟

فى الفصل التاسع، أقترح عدداً من الأساليب الأخرى لتناول الأمور الثقافية، وأقول إن إلغاء حق النشر يمكن أن يكون فى صالح الفنانين ودول العالم الثالث والساحة العامة، وأقترح بديلاً عنه، كما أؤكد ضرورة تضافر جهود الساحة الثقافية وحركة البيئة. إن مثال براءات الاختراع الذى قدمه «ريفكن» يوضح – على نحو جيد – كيف أن فلسفة حقوق الملكية الفكرية ضارة بأنظمتنا البيئية والاجتماعية التى تحافظ على الحياة، مثلما هى ضارة بالجوانب الثقافية لوجودنا. وفى الحالتين فإن الديمقراطية غائبة. ولكننا سنرى، بدايةً، فى الفصل الرابع أهمية أن يكون للناس درجة من السيطرة على حياتهم الفنية المحلية التى يمكن أن تتطور على نحو جيد، بعيداً عن سطوة التكتلات الثقافية الاحتكارية وصناعات حقوق النشر.

هوامش الفصل الثالث

1) Janine Jaquet, "Concerning Creativity", The Nation, 17 March 1997.

2) Michel Guerrin and Emmanuel de Roux, "Pour les photographes, la rue n'est plus libre de droits. La défense du droit d'auteur, comme celle du droit a l'image des propriétaires de bâtiments, entraîne de procès coûteux et rend difficiles les métiers de l'image et de l'édition", Le Monde, 27 March 1999.

3) "Daniel Buren perd son procès contre les éditeurs de cartes postales. Deux juges donnent raison aux photographes", Le Monde, 8-9 April 2001.

4) Christian de Brie, "Etats, mafias et transnationales comme larons et foire", Le Monde Diplomatique, April 2000.

5) "Adieu Gorbouchka, le grand bazar de vidéos pirates de Moscou", Le Monde, 22 March 2001.

6) 'Success of CD Piracy Hits Music Industry", Guardian, 13 June 2001.

7) "Turnabout: China's Copyright Pirates Steal the Grinch", International Herald Tribune, 30 October 2000.

8) "Hackers Make Quick Work of New Music Security Code", International Herlad Tribune, 30 October 2000.

9) Music Protection Faces Fresh Battle. Copuing Secrets at Center of Storm", International Herlad Tribune, 25 April 2001.

10) Ibid. See also the civil liberties - oriented website: http:// cryptome.org

11) Yves Eudes, "Un Nouveau système de distribution sauvage de produits numeriques", Le Monde 18 April 2000.

12) "L'industrie cinématographique menacee par le DIVX-Ce format permet de comprimer un film DVD, qui peut ensuite en reseau sur Internet", Le Monde, 24 January 2001.

13) "Music Industry's After-Napster Blues, Alternative Sites are Harder to Police", International Herlad Tribune, 21-22 July 2001.

14) Originally, Roland Barthes, "La Morte de L'auteur", Manteia, 5(4), 1968; also in Barthes, Oeuvres complètes, Vol.II: 1966-1973 (Paris: Seuil, 1994), pp. 491-5.

15) Jean - Pierre Babylon, "La culture par la copie", Le Monde, 27 October 1999.

16) Interview with Rob Scholte, De Groene Amsterdammer, 18 December 1996.

الفصل الرابع

الحياة الفنية المحلية

إزالة الصبغة المحلية

الفنون والآداب أشكال للاتصال، ولكنها أشكال محددة كما سبق أن أوضحت، وهى تتميز بمتضمناتها الجمالية، ثم إنها تقوم بدورها فى الاتصال على نحو أعمق وأكثر تركيزاً مما نمارسة فى حياتنا اليومية، أما الميزة الثالثة فإن الموقع أو الإطار الذى يحدث فيه الاتصال الفنى والأدبى يدل عادة على أن شيئاً محدداً يتم.

الإبداعات الفنية، فوق ذلك كله، تكون عادة جزءاً من شىء آخر مثل احتفال دينى أو عرض تلفزيونى، وقد تكون متداخلة مع إطار أوسع مثل معمار مبنى أو إعلان أو تصميم كتاب، وأحياناً تعمل مستقلة عن أى أسباب أخرى. العمل الفنى ليس عنصراً واحداً، ولذا يكون من المبالغة الكلام عن الأعمال الفنية باعتبارها مستقلة بذاتها؛ حيث من الصعب تصور أى شىء فى حياتنا يعمل مستقلاً تماماً عن الأشياء وعن البشر الآخرين.

هذا التعريف المحايد للفنون والآداب باعتبارها أشكالاً محددة للاتصال يجعل بالإمكان تغطية ودراسة تلك المساحة الواسعة، التى يعبر فيها الناس فى كل المجتمعات عن مشاعرهم أو يمارسونها بعمق: فرحهم، حزنهم، رغباتهم المكتومة، زيفهم، أو تطلعهم إلى التسلية أو التجارب الجميلة. من هنا يمكن أن نعتبر الفنون والآداب مستودعات للمعانى الثقافية (Wolff 1989 : 4).

كثير من هذه المشاعر لها حياة أطول مما لنا، وهى مطمورة فى الموروث الثقافى الذى نحن جزء منه. فى الوقت نفسه يمكن أن نصف الفنون والآداب بأنها «ورش» يتم فيها تصنيع المعانى الثقافية وتخليقها. فمن خلال أعمال الفنانين والأدباء والطريقة التى يقدمون بها أعمالهم، تنتج المشاعر والقناعات الثقافية، وتتكون، ويعاد إنتاجها وتكوينها. الفنانون والأدباء يعودون فى إبداعهم وأدائهم وحرفهم إلى تلك المعانى الثقافية، يتلاعبون بها، بعضهم ينقض أو يفكك الصور والأصوات والعواطف السائدة التى قد

تبدو منظمة ومتماسكة، وبعضهم يثبتها، وقد يعرضون البذاءة والقبح والتوترات الحادة أو الحقيقة المرة.

ربما يكون تعريف الفنون والآداب - باعتبارها أشكالاً محددة للاتصال - تعريفًا محايداً، ولكن هذا لا يعنى أن الفنون والآداب نفسها ظاهرة محايدة. الفنون والآداب تترك أثارها على عقولنا، وهى تستثير الأحكام دائمًا؛ فالمرء قد يحب أو يكره قطعة موسيقية معينة أو تصميمًا معينًا على سبيل المثال، والعمل قد يكون مثيراً للجدل، وربما اعتبره كثيرون جزءًا من الحياة اليومية المقبولة، ومهما بدا العمل بريئًا، فإنه فى نهاية الأمر مستودع للمعنى الثقافى، كما أن الفنانين والأدباء يعملون، وكأنهم مستنبتات (صوبات) للمعانى الثقافية أيًا كان ما يبدعونه، من «الراپ» إلى «الأوبرا»، وسواء كان ذلك بشكل مضمر أو على نحو استعراضى ظاهر للعيان.

وعندما يكون الرهان كبيراً، يصبح من السهل أن نفهم أن كل الإبداعات الفنية والأدبية تُحْدِثُ تأثيراً ما، وسوف نعود فى الفصل القادم إلى مسألة التأثير لكى نناقش دور الآداب والفنون فى حياتنا الاجتماعية على المستويين المحلى والعالمى، ورغم الزعم بأننا مواطنون عالميون لا تعوقنا قيود أو أطر اجتماعية، فقد بدأنا نعرف مرة أخرى أن ذلك صحيح جزئيًا، بينما هو غير صحيح بالمرة بالنسبة لمعظم الناس. كلنا نعلم أنه ليس من المستحب أن نكون مُنْتَزَعين تمامًا من محيطنا الاجتماعى، وبعد تجربة إزالة الصبغة المحليه التى قدمتها لنا الليبرالية الجديدة، أصبحنا نعرف أكثر من السابق أن العالم كبير جداً ومعقد جداً بحيث لا نستطيع أن نحدد وجهتنا فيه أو أن نجد فيه ملاذاً آمنًا، وهذا موضوع صعب لأننا نعلم جيداً أن كثيراً من الأماكن على الأرض ليست آمنة بالمرة. ليس هناك ما يدعو لأن نصور الحى أو القرية أو الوطن على نحو رومانسى، وفى الوقت نفسه من الصحيح كذلك أن اللاجئين لا يفرون إلى «العالم»، وإنما يحاولون أن يجدو ملجأ فى مجتمع آخر أكثر تنظيمًا من الناحية الإنسانية.

على امتداد هذا التوجه الفكرى نفسه يقول «أنتونى سميث - Anthony Smith» أنه ليس هناك «ذاكرات عالمية» يمكن استخدامها لتوحيد الإنسانية، التجارب الأكبر على مستوى العالم حتى الآن - وهى الاستعمار والحروب العالمية - يمكن أن تذكرنا فقط بانشقاقنا التاريخى، الصعوبة الرئيسية فى أى مشروع لبناء هوية كونية، وبالتالى

ثقافة كونية، هى أن الهوية الجمعية مثل المجازات والثقافة، محددة من الناحية التاريخية: لأنها تقوم على ذكريات ذاكرات مشتركة وشعور بالاستمرارية بين الأجيال. (Smith 1990 : 179 - 80)

وعندما يركز «سميث» على ما تستطيع التوجهات الثقافية الكونية الحالية أن تقدمه، يقدم لنا أمثلة على الثقافة الجماهيرية الأمريكية وتكنولوجيا المعلومات التى تعتمد على الكمبيوتر، ويرى أن هذه التوجهات «من المحتمل جداً أن تكون موجودة هنا لتبقى لعدة عقود على الأقل»، ثم يسأل: «ولكن ما الذى تؤدى إليه فى النهاية؟ ماذا تضيف؟ هل يمكن أن يعيش بواسطتها عدد كبير من الرجال والنساء كما يعيشون معها؟ هل يمكن أن تصل إلى مستوى ثقافة جديدة، إلى أسلوب حياة جديد، يمكن أن يلهم الناس كما يواسيهم فى أحزانهم ومصائبهم؟ أى ذاكرات أو أساطير أو رموز أو قيم أو هوايات يمكن أن تقدمها مثل هذه الثقافة الكونية؟ (Smith 1995 : 21 - 5).

ولنطرح السؤال على نحو أكثر تحديداً: أى ذكريات وأى أساطير وقيم وهوايات يمكن أن تقدمها ثقافة كونية لا يوجهها سوى التجارة، وبالذات فى حالة الفنون والآداب التى تنظمها حفنة من التكتلات الثقافية التى تعمل على مستوى العالم كله؟

الثقافة النمطية الموحدة التى تنشرها عبر العالم ستكون هى بؤرة اهتمام الفصل التالى. موضوع هذا الفصل هو الوضع الإشكالى للفنون والآداب فى الإطار المحلى. قد نتفق مع «أنتونى سميث» فى أن العالم ككل لا يستطيع أن يقدم لنا الذكريات والأساطير والرموز التى نحتاجها كبشر، إلا أن الواقع أيضًا يشير إلى أن القوة الدافعة للإطار المحلى للفنون والآداب تزداد ضعفًا. ولكن إلى أى مدى؟ وهل ينطبق ذلك على كل مناطق العالم وعلى كل الفنون والآداب بالطريقة نفسها؟ يحاول هذا الفصل القيام بعملية جرد للمواقف التى تزدهر فيها الفنون والآداب فى الإطار المحلى، على الرغم من نزعات العولمة والأوضاع التى تسيطر فيها القوى الخارجية على الحياة الفنية المحلية.

لماذا يُعتبر سؤال ما إذا كانت لا تزال هناك حياة فنية محلية من أى نوع، سؤالاً مهمًا؟ السبب هو الديمقراطية. فى أى مجتمع لابد من أن يكون للناس الحق فى الاتصال بأسلوبهم، حول ما يحركهم وما يرونه مثيراً وما يحقق لهم السعادة وما

يشغلهم، وهذا يزودهم بهوية فردية وجماعية فى الوقت نفسه. المسرح والفيلم والموسيقى والفنون البصرية والتصميم والأدب، كلها وسائل ضرورية للاتصال، ومن منظور ديمقراطى هناك رغبة أكيدة فى أن تكون الأجزاء الرئيسية من المشهد الفنى والأدبى المحلى لأى مجتمع، متصلة بما يدور فى هذا المجتمع تحديداً.

ويقول «مايكل شومان –Michael Shuman» «كلما أصبح العالم أكثر تعقداً، زاد إقدام الناس على حل مشكلاتهم على المستوى المحلى»، وتمكين المجتمع، بالطبع، ليس إيجابياً دائماً كما يعترف؛ لأن هذا التمكين قد يستخدم كغطاء لضيق الأفق والقبلية والعرقية.

> «ولكن المجتمع هو، أيضاً، المكان الذى ندعوه بالوطن؛ حيث نعمل ونلعب، وحيث نُكَوِّن صداقات، وحيث نربى أطفالنا، وحيث يمكننا الوصول إلى المؤسسات السياسية، وحيث نستطيع أن نجد الموارد والشرعية وآليات العمل الجماعى. المجتمع بمثابة «ترامبولين» يثب عليه المواطنون ويكتسبون قوة الدفع وينطلقون إلى الشئون العالمية بقوة أكبر مما كان يمكن أن يكون لهم بمفردهم». (Shuman 1994 : 55 - 6)

الشىء الأخير الذى يريده «مايكل شومان»، هو أن يصور المجتمعات المحلية والحياة الفنية الموجودة بها على نحو رومانسى. المجتمع المحلى، أيضاً، هو ذلك المكان الذى يتشاجر فيه الناس، ولكن ذلك جزء من الحياة وجزء من العملية الديمقراطية فى أى مجتمع. المعركة الرمزية على التعبير الفنى، كما رأينا فى الفصل الأول، تعود إلى ذلك.

فى تقرير لمجموعة عمل تابعة للمنتدى الدولى عن العولمة صادر فى 1999 نقرأ:

> «ما زالت نسبة كبيرة من الناس فى العالم تعيش على أنشطة مرتبطة بمجتمعاتها المحلية، مثل الزراعة المحدودة والأسواق المحلية والإنتاج من أجل الاستهلاك المحلى، وقد مكنهم ذلك من أن يظلوا مسيطرين على أمنهم الاقتصادى والغذائى. حتى فى الدول المتقدمة فإن معظم الأعمال متصلة على نحو تقليدى بالإنتاج الاقتصادى المحلى»[1].

ويرى التقرير أن العولمة الاقتصادية تفكك هذا الإنتاج المحلى بسرعة، وتنحاز للاقتصادات التى تعتمد على التصدير، والتى تسيطر عليها المؤسسات العالمية الكبرى، «وهذا ما يؤدى إلى تدمير سبل المعيشة المحلية وقدرة المجتمع على الاعتماد على نفسه»، كما يرى فريق العمل أن «من الضرورى عكس هذه التوجهات ووضع قواعد وهياكل جديدة تنحاز إلى ما هو محلى وتتبع مبادئ الدعم أيًا كانت أنواع الأنشطة المحلية»، وسيكون ذلك أحد الموضوعات التى يتناولها الفصل السادس. من الواضح أن التأكيد على أهمية المجتمعات لا يعنى حتمية إغلاق الحدود، كما أنه لا يعنى الاحتفاء بالعودة إلى الماضى، ولا أن الأعمال الفنية يجب أن تتناول الاهتمامات المحلية دون غيرها. فى الولايات المتحدة لن يكون المزيد من الانفتاح على العالم ثقافيًا، نوعًا من الترف، وربما يكون أكثر الفنانين إثارة للاهتمام هم الذين يذهبون إلى ما هو أبعد من الحياة اليومية للتعبير عن المشاعر ذات الصلة بمستويات أخرى من التجربة، كما أنه من المهم، لصالح الديمقراطية، أن يعبر كثير من الفنانين عن أشياء كثيرة. ومما يثرى أيضًا أى مجتمع (والمجتمع الأمريكى ليس استثناء) أن تأتى الأعمال الفنية من أماكن أخرى من العالم وتُقَدم على نحو لا يسمح بسيادة ثقافة واحدة. وكما أنه لا توجد قواعد ولا نظم تحدد عدد الفنانين الذين يتم تقديمهم من داخل أى مجتمع ما دام المشهد الثقافى ديمقراطيا، ينبغى بالمثل ألا يكون هناك تحديد لعدد الفنانين أو الأعمال الفنية المسموح بها من الدول الأخرى.

إن «چان نيدرڤين پيتيرس» على حق عندما يُفَصِّلُ هذه القضية ليتساءل: «ما المحلى؟ ومن الذى يحدد ذلك؟ ما حدوده ومحيطه؟ من الذى ينتمى إليه ومن لا ينتمى؟ ما الضرورى وما غير الضرورى؟» (Nederveen Pieterse 1977 : 134)

ويتساءل بالمثل كل من «إيرمجارد بونتينك –Irmgard Bontinck» وألفريد سمادتس Alfred Smudits فى دراستهما عن الموسيقى والعولمة: «ما الحصة المرغوب فيها من الموسيقى المحلية لكى لا تكون الثقافة محتلة، وغير معزولة فى الوقت نفسه؟» (Bontinck and Smudits 1997 : 49 - 50)

لا توجد إجابات نهائية، ورغم ذلك هناك مشكلة – من المنظور الديمقراطى – عندما تستولى قوى خارجية على الحياة الفنية لأى مجتمع، وخاصة إذا كانت قوى تجارية احتكارية بالأساس.

ويلخص «چون جراى – John Gray» المشكلة على النحو التالى: «لم تعد العلامات التجارية لكثير من السلع الاستهلاكية خاصة بدولة معينة، وإنما أصبحت كونية، والشركات تنتج سلعًا مماثلة للتوزيع فى العالم كله، الثقافات المحلية لكل المجتمعات تقريبًا يطغى عليها كم كبير من الصور المشتركة، دول الاتحاد الأوروبى تشترك فى الصور التى تستوعبها من هوليود أكثر مما تتشارك فى صور من ثقافاتها، والشيء نفسه تجده فى آسيا. وراء كل هذه «المعانى» للعولمة توجد فكرة واحدة يمكن أن تسمى نزع أو إزالة الصبغة الإقليمية: استئصال الأنشطة والعلاقات المحلية من جذورها، وهذا يعنى إزاحة الأنشطة التى كانت محلية حتى وقت قريب فى شبكات تصل بعيداً أو منشرة فى العالم... (عولمة)، بمعنى رفع الأنشطة الاجتماعية من المعرفة المحلية ووضعها فى شبكات تتبادل فيها التأثير والتكيف مع الأحداث العالمية» (Gray 1998 : 57)

«چون جراى» لا يميل إلى المساواة بين إزالة الصبغة الإقليمية والمجانسة. «مرة أخرى، العولمة ليست هذا، أسواق عالمية يتحرك فيها رأس المال والإنتاج بحرية عبر الحدود، وتعمل تحديداً بسبب الفروق بين المجتمعات المحلية والدول والمناطق»، ما يحدث هو أن الأسواق الثقافية المحلية تبقى، ولكنها تصبح ذات أهمية ثانوية. (McChesney 1998 : 13)

مفاهيم الاقتصاد المحلى، بخصوص الأمور الثقافية والسيطرة المحلية، تصبح شاذة ومستحيلة تقريبًا. (Mander 1993 : 15)

إنتاج الإنسان، أو العمل الفنى يتم إبعاده عن صانعه، صورة الكل أو صورة المجتمع تختفى (Said 1993 : 270). وهذه جوله قصيرة فى أجزاء مختلفة من العالم للوقوف على بعض الأمثلة. «سومان ناريش –Suman Naresh» يطرح للنقاش قيام الهند بفتح أسواقها لفترة تزيد قليلاً عن عقد، مما جعل البرامج السمعية والبصرية الأجنبية (التلفزيون والقمر الصناعى) متاحة لأول مرة على نطاق واسع.

> «الاعتراضات الثقافية التى ظهرت فى الهند ليست مجرد اعتراضات على الجنس المكشوف والعنف فى البرامج – والأمريكى منها بخاصة –

الصـادمـة للجـمـهـور الهندى المعـتـاد على المواد المتـحـفظة، لو لم تكن الاعتراضات على أكثر من ذلك لاختفت بعد فترة من التكيف وتوقفت فى هذا المجـتـمع الديمـقراطى. يبدو أن الاعـتـراض كـان بالأحـرى على أن فيضانًا من البرامج، المصـممة لكى تروق لأوسع جمهور ممكن فى أنحاء العالم، بات يهدد مـجتمعات كثيرة فى كل مكان بفقدان تميزها وهويتـها الثقافية، هذا الفقد تشعر به بقوة مـجتمعات مثل الهند التى استطاعت حتى الآن أن تحمى نفسـها من مؤثرات المجانسة التى تحدثها التجارة الحرة فى أرجاء العالم» (Naresh 1996)

وبينما يرفض «چون جراى» مفـهوم المجانسة، بوضـوح ومن منظور اقتـصادى واجتماعى، نجد «سـومان ناريش» لا يتردد فى اسـتـخدام المفهوم نفسه فى الثقافية. الجزء المتبقى من هذا الفـصل يوضح أن الأمـر قد يكون كذلك، رغم أن مـفـهـوم إزالة الصبغة المحلية فى الشئون الثقافية كما هو فى الشئون الاقتصادية، هو الأكثر ملاءمة والأكثر صلة مع الحقائق المختلفة.

هذه الحـقـائق، فـى النهاية، تتضـمـن عادة جـوانب مـتنافرة ومـتناقـضـة، «كـولن مـاكـيـراس – Colin Mackerras»، على سـبـيـل المثـال، يلاحظ أن ثلاثة مـسـارح فى بكين تؤكد تقديم أوپرات تقليدية، وترى أن الأوپرا كلمـا كانت أكثر قدمًا تكون أفضل، وفى هذه المسارح الثلاثة كان إحياء هذه الأوپرات التقليدية يسـتـهدف السـائحين بالأسـاس، وخاصـة الصـينيين من هونج كونج وتايوان والشـتـات الصـينى الواسـع. «كانت وسـيلة يعـود بها الصـينيـون خـارج الصـين إلى الوطن الأصلى بحـثًا عن جـذورهم وثقـافـتـهم التراثية، وكانت أوپرا بكين مثالاً جيدًا لهذه الثقافة». وفى مـحاولة لفـهم هذه الظاهرة على ضـوء الصرا ع بين العولمة والهوية، يلاحظ «كولن مـاكيراس» أن السـياحة كان لها أثران مـتـعـارضـان فى الوقت نفسـه: «فـقـد مكنت عـددًا أكـبـر من النـاس، بمن فـيـهـم الصـينيـون، من السـفـر إلى بكين أكـثـر من ذى قـبل، كـمـا شـجـعـتـهـم على البـحث عن جذورهم التقليدية هـناك، وهو شعور أقوى بالهوية. هذا التقليد زائف وحقيقى فى الوقت نفسـه، زائف لأنـه إعـادة إنتـا ج، وحـقـيـقـى لأنه يشـبـه التـراث جـيـدًا ، وفـى حـالة أوپرا "Zhenghi Temple" يستخدمون الموقع نفسه». (Mackerras 2000: 19-20)

ويمكن أن نجد وصفًا مشابهًا في بورما؛ حيث كان مسرح الماريونيت في اندثار. بسبب نمو السياحة بقى عدد من الفرق من بينها مسرح «ماندا لاى» الذى أنشئ قبل عشر سنوات بالقرب من القصر الملكى، وبالتدريج عاد اهتمام الجمهور بهذا الشكل المسرحى كما بدأت جولات المسرح فى القرى، إلا أنه ليس هناك سوى فرقة واحدة تقدم مسرح الماريونيت بصورة حقيقية تضم أوركسترا كاملاً ومغنين للأدوار الرئيسية وعددًا من الممثلين «يتراوح بين 6-8» لتحريك العرائس. لاعبو الماريونيت الذين يذهبون إلى الفنادق والمطاعم يؤدون عملهم على موسيقى مسجلة، ومن هذا المنظور تكون السياحة قد جعلت فن الماريونيت أقل ثراء[2].

عند تناول الحياة الفنية المحلية فى هذا الفصل، فأنا لا أشير بالضرورة إلى الحياة الثقافية فى تطورها على المستوى الوطنى فى داخل الدول.

أولاً: لا يوجد على الإطلاق ثقافة قومية مفردة، فى كل مجتمع هناك بشر من ثقافات مختلفة لهم تقاليد فنية مختلفة. درجة التسامح والقبول والشمول تختلف من مجتمع لآخر، وقد يحدث أن تكون ثقافة معينة هى السائدة. فى الوقت نفسه هناك عدد كبير من الفنانين الذين يعملون أشياء ربما تكون أقل ظهوراً أو أقل قبولاً أو لا تلقى دعمًا اقتصاديًا كافيًا، وربما تكون مقموعة.

مفهوم «الثقافة القومية» يوحى بالكثير عن رغبة الجماعات المسيطرة داخل منطقة قومية (أو وطنية) فى اعتبار تعبيراتها الثقافية هى الوحيدة ذات الصلة، وعن قدرتهم لكى يجعلوها تبدو كذلك أكثر مما هى فى الواقع، وفى معظم الأحوال فإن ما يحدث فى مجال الفنون أكبر بكثير مما قد يراه المراقب السطحى. الفنون والآداب إحدى الساحات الرمزية لصراع القوى بين الجماعات المختلفة من السكان والتى تطغى فيها بعض الثقافات على غيرها لبعض الوقت على الأقل، إلا أن التجلى الخاص للثقافات الفنية - بعضها طاغٍ وبعضها لا يكاد أن يكون ملحوظًا - قد يختلف إلى حد كبير من مجتمع لآخر ومن دولة إلى أخرى. المناخ الفنى فى الدانمرك مثلاً سيكون مختلفًا تمامًا عنه فى النمسا، وربما أكثر اختلافًا أيضًا عنه فى تنزانيا.

ثانيًا: مفهوم الدولة غير واضح فى العادة، فى عام 1992 نشر المعهد الوطنى الباكستانى للأبحاث التاريخية والثقافية، كتابًا بعنوان: «الثقافة الباكستانية: صورة

وصفية»، ولكننا نجد – حتى – فى المقدمة التى كتبها مؤلفه «م.يوسف عباسى» عبارة مثل: «الثقافة الباكستانية مفهوم جديد مثلما الدولة جديدة» (Abbasi, 1992: i)

بالإضافة إلى أنه من الصحيح أيضاً أن فى ذلك الجزء الذى توجد فيه باكستان، كان الفنانون – وما زالوا – ينتجون أعمالاً على مدى قرون، مثلما كان الناس يتواصلون مع هذه الإبداعات الفنية ويتفاعلون معها.

وفى عام 2000 كان هناك جدال فى روسيا حول النشيد الوطنى. بعد زوال الاتحاد السوفيتى حلت محل النشيد الوطنى الشيوعى قطعة موسيقية وطنية من القرن التاسع عشر، وكان ذلك تغييراً سرعان ما أسف له الناس. لم يكن هناك كلمات مصاحبة للموسيقى بينما كانوا قبل ذلك يستمتعون بغناء كلمات النشيد السابق، ولذلك تقرر إعادة إحياء الأغنية ولكن بنص جديد. كان الجدال فى جوهره بحثاً عن فهم لماهية روسيا الجديدة، وهو تساؤل ما زال الروس يشعرون بعجزهم عن إيجاد إجابة مقنعة عنه. القوانين الأمريكية التى تؤكد القومية، والتى تم فرضها فى الولايات المتحدة بعد 11 سبتمبر 2001 تبين أن، قضية تحديد ما «يخص» الدولة الأمة أو ينتمى إليها تظل عملية إشكالية، حتى فى مثل هذه الدول الكبيرة. فالدولة الأمة، من منظور تاريخى، هى اختراع حديث جاء بمشكلات أكثر مما جاء به من مزايا لكثير من المستعمرات السابقة.

ثالثاً: الحياة الفنية المحلية تعنى، بالطبع، ما يحدث فنياً على مستوى الإقليم والمدينة والقرية، ولأن كثيراً من «الدول الأمه» قومى جداً، تصبح القوى الطاردة المركزية حقيقة مرهوبة الجانب سواء على المستوى العام أو المستوى الثقافى، وأحياناً على المستوى الأخير بشكل خاص. النزعات الثقافية الإقليمية قد تُستخدم لحجب القوى الاقتصادية والاجتماعية الاستبدادية القادمة من الدولة المركزية؛ إذ كانت تلك هى الحال مثلاً فى إندونيسيا فى عهد «سوهارتو – Suharto». كان النظام يستخدم الفن الإقليمى والثقافات التقليدية ويمنحها بعض الحرية لكى تبدع وتطور، لكى تزيد من تأييدها لأعماله الاستبدادية.

هذه التقاليد الإقليمية، كما تقول «باربرا هاتلى – Barbara Hatley» كانت مغروسة على نحو ما، باعتبارها مصدراً للكبرياء والشعور بالهوية، وهو ما كان يمثل جزءاً من الطموحات السياسية الوطنية أثناء فترة «سوكارنو – Sukarno»، مع أى

توجه انفصالى لا تسمح به البنى المركزية القوية وأيديولوچيا التماثل، كانت يتم تنمية الفنون الإقليمية باعتبارها مقاومة أو رداً على النفوذ الأجنبى المتزايد - القيم الاستهلاكية الغربية والصور الإعلامية التى انهمرت على إندونيسيا منذ انفتاحها بعد سنة 1965 أمام رأس المال الأجنبى. الرقصات والطقوس المحلية المجردة من العناصر التى تعتبر معوقة للتطور والتجديد، يتم تقديمها فى الاحتفالات والمسابقات والعروض التلفزيونية لفنون الأداء الإقليمية. المبانى الحكومية تُشَيَّدُ على الطراز المعمارى التقليدى، كما يتم الاحتفال بالمناسبات الوطنية بتقديم عروض ومهرجانات إقليمية. (Hooker 1993: 49)

عملية تبنى الفنون الإقليمية وتنميتها فى فترة «سوكارنو» كانت تتم فى حدود؛ لأن السماح بالتقاليد المحلية كان يولد آثاراً معارضة، ليس بالمعنى السياسى المباشر، وإنما من ناحية المفهوم: كان يوقظ الوعى بوسائل أخرى لتنظيم المدركات والتجارب، غير تلك التى كان النظام يتبناها .(Hellwan 2000)

فى كثير من الدول الأوروبية أيضًا لم تكن العلاقة بين المركز والأطراف تمضى دون مشكلات؛ ففى القرن التاسع عشر - أو بعد الحرب العالمية الأولى أحيانًا - عندما وحدت «الدول - الأمم» المناطق التى كانت متفرقة قبل ذلك، بدأ الناس فى تلك المناطق يَدَّعُون لأنفسهم هويات ثقافية ولغوية تفصلهم عن الدولة الأمة، وتبع ذلك فترات استبداد. وعلى مدى العقدين الأخيرين كان هناك قبول على مضض للفروق الثقافية الإقليمية من جانب السلطات القومية. فى حالة إسبانيا مثلاً، كانت اللغة هى العنصر الثقافى الذى يتمركز حوله النضال من أجل حقوق مستقلة، وفى مثل تلك المناطق من الصعب أن نجد حركات فنية تخص الهوية الفردية التى يدعونها.

إلا أنه فى فرنسا مثلاً، حيث لا توجد حركات انفصالية واضحة، يظهر عدد كبير من الأفلام المثيرة للاهتمام عامًا بعد عامٍ فى مناطق بعينها، تعبر عن نزعات ومواقف اجتماعية وأجواء نابعة على الأقل من هذه المحليات، وهذا نتيجة لتطورين متلازمين؛ فكثير من المخرجين الشبان لم تجذبهم البيئة البرجوازية للمدن الكبرى لكى يجدوا فيها موضوعاتهم - وفى الوقت نفسه كان لدى المناطق الفرنسية أموال كثيرة للاستثمار فى الإنتاج والأنشطة الثقافية، وذلك بسبب اللامركزية الإدارية على المستوى الثقافى أيضًا.

ميدان واسع للإنتاج الثقافى

قبل بحث الجوانب المتعددة لعملية إزالة الصبغة المحلية أو الطابع المحلى عن النشاط الثقافى، سوف نركز اهتمامنا على بعض الأمثلة من أجزاء مختلفة من العالم وهى التى ما زال يوجد فيها حياة ثقافية محلية ثرية، تتأثر أحيانًا بالتوجهات العالمية ولكنها لا تطمسها. من البديهى أننا لن نستطيع فى إطار هذا الكتاب أن نقدم نظرة شاملة، كما أن الحيز لا يمكننا من الحكم على أهمية الظواهر الفنية التى أشير إليها أو على مدى انتشارها، على أننى لست معنيا هنا بإصدار أحكام فنية أو أخلاقية؛ ففى داخل هذا المجال الواسع للإنتاج الفنى والأنشطة الفنية على المستوى المحلى، فإن بعض الأشياء سوف تعتبر ذات قيمة فى نظر بعض الناس، وبعض الأشياء لا قيمة لها. قوة الديمقراطية فى أى مجتمع هى التى تجعل الأعمال الفنية – سواء كانت جيدة أو رديئة أو قبيحة...إلخ – تناقش أو يمكن أن تناقش.

«كارين باربر – **Karen Barber**» تقدم لنا ملخصًا مهمًا عن ميدان الإنتاج الثقافى الواسع فى أفريقيا:

> وهو لا يمكن تصنيفه باعتباره «تقليديًا» أو «غربيًا» من ناحية الإلهام؛ لأنه يستوعب هذه الفوارق ويذيبها. فى السنوات الأخيرة كانت فرق الموسيقى الغانية تجول آلاف المدن، مسارح اليوروبا الشعبية تعرض الكثير من الأفلام، انتشر التلفزيون والڤيديو، الشباب من الجنسين فى نيروبى يقرأون أعمالاً مثل: **"For Mbatha and Rabeka"**، الكُتَّاب فى تنزانيا ينشرون مئات الروايات البوليسية باللغة السواحيلية، رسامو الكاريكاتير فى الكاميرون يتناولون السلوك الفاضح لقطاع الطرق السياسيين، عمال الباسوثو المهاجرون يغنون عن تجربتهم فى مناجم جنوب أفريقيا، الرجال والنساء يؤلفون أغانى «الشيمورنجا» لمساعدتهم على التعبئة ضد جبهة روديسيا. هذه الأجناس الأدبية والفنية كلها ليست مستودعات لأصالة ركيكة، وإنما على العكس من ذلك تستفيد من كل المواد المعاصرة المتاحة لكى تتناول كفاحها المعاصر، وهى ليست مجرد ناتج «للاتصال الثقافى» بالغرب الذى «أفسدها»، إنها عمل

منتجين ثقافيين محليين يخاطبون جماهير محلية عن هموم ضاغطة وتجارب ونضال مشترك». (Barber 1997: 2)

بمثل هذه الدرجة من الحماسة يتحدث أيضًا كل من «أوريانا بادلى– Orriana Baddeley» و«ڤاليرى فريزر– Valerie Fraser» عن أمريكا اللاتينية؛ حيث لا يوجد نقص فى الفن الذى يتم إنتاجه خارج شبكة القاعات والمعارض البرجوازية: المنسوجات وأعمال السجاد والتطريز وأشغال الإبرة وصناعة السلال والفخار والمعادن والنجارة، والأشكال والمناظر المصنوعة من الشمع أو العجين أو السكر، ومصنوعات من الجلد والريش والقش والخشب، والطلاء بالمينا والحفر وصناعة الأقنعة من الورق المعجن، والرسم على الصفيح والقماش وجلود الحيوانات والخشب ولحاء الأشجار، ويشهد المؤلفان أن فنون أمريكا اللاتينية الحديثة هى «بمثابة جزء لا يستهان به من اقتصادات كثير من دول أمريكا اللاتينية إلى جانب كونها مصدر جذب شديد الأهمية للسياحة (Baddeley and Fraser 1989 : 119)

فى آسيا وجزر المحيط الهادى الغربى، يوجد قرابة 25000 فرقة مسرحية تقدم عروضها من الأعمال القديمة والحديثة، وهناك عدد كبير من المؤدين فى كثير من المناطق البعيدة، وهناك تغير يومى كبير لدرجة يصعب معها معرفة عدد الفرق بالتحديد، «أما المعروف جيداً فهو أن الفنون المسرحية فى ثقافات آسيا وجزر المحيط الهادى، قديمة ومتقدمة وشديدة الثراء فى تنوعها بدرجة تفوق الخيال، وزاخرة بالحياة والمتعة لقطاعات كبيرة من الناس» (Brandon 1997 : 1)

بهدف الحفاظ على القيم الآسيوية فى سنغافورة، تم وضع سياسات تساعد على نهوض الفن الآسيوى وترقيته، فمهرجان فنون الأداء الآسيوية يتضمن عروضًا آسيوية المضمون من إنتاج آسيويين. كان من المتوقع أن تثير إقامة مهرجان من هذا النوع عاصفة من النقد من الفنانين المحليين وخلافًا حول الحكم على عرض ما بأنه «آسيوى» (Tamney 1995 : 167 - 8)

كيف نمزج بين المؤثرات الفنية الحديثة والتراث؟ هذا السؤال طرحة «رستم باروشا –Rustom Bharucha» فى محاضرة له فى Utrecht (هولندا) فى 31 أكتوبر

1997 عندما أشار إلى الهند؛ حيث كل إقليم بمثابة عالم قائم بذاته، وحيث يوجد تنوع فنى وثقافى شديد الثراء، وحيث يعيش الناس حقباً مختلفة من ما قبل الحداثى إلى ما بعد الحداثى.

فى حقل الموسيقى ما زالت هناك أماكن كثيرة ترتبط فيها صناعة الموسيقى بتطور الثقافات المحلية؛ إذ بينما «الهارمونى» شديد الأهمية فى الموسيقى الغربية، نجد الأمر مختلفاً على سبيل المثال بالنسبة لقارعى الطبول «الإيجبو» فى نيچيريا، الذين يهدمون «الهارمونى» بخروجهم عن الإيقاع الأساسى (Oguibe 1995 : 75)

أما كيف يحدث ذلك من الناحية الفنية فذلك أمر أقل أهمية، وخاصة عندما نلاحظ أن البِنَى الموسيقية فى مناطق كثيرة من العالم ما زالت تستلهم الموروث الثقافى لتلك المناطق وتنهل منه، ولا شك فى أنها ليست ظاهرة ثابتة، ومع ذلك فإن عملية نزع الصبغة المحلية تكون قد بدأت عندما يحل الهارمونى محل الإيقاع كنقطة بداية فى العمل الموسيقى.

فى نيكاراجوا، قام كل إقليم بتطوير قوالبه الموسيقية الخاصة، وهذا هو الوضع حتى الآن كما يقول «راندى مارتن –Randy Martin»:

> يشتهر إقليم ماسايا بموسيقى الماريمبا بينما موسيقى الجيتار – الفلامنكو هى المنتشرة فى سيجوفياز. فى بلوفيلدز هناك رقصة «بالو دى مايو» المستوحاة من البلاط الإنجليزى، كما نلاحظ تأثير الهجرة الفرنسية إلى منطقة زراعة البن فى «ماتاجالپا» على انتشار رقصة «البولكا»، ولكل مدينة عيدها السنوى الذى تحتفل فيه بفاكهة الموسم وتقديم المواكب الكنسية والمسرحيات التى تمزج بين الكاثوليكية وعناصر من الأشكال الفنية الأصلية من مرحلة ما قبل كولومبوس (yúdice et al 1992 : 129)

فى هضاب الأندين الوسطى، تتداخل الموسيقى والرقصات والأغانى والطقوس، كما تصاحب الموسيقى عادة كل الاحتفالات ذات التوجه الدينى التى تتم على مدار العام (Baumann 1996 : 19)

وفى كولومبيا نجد أشكالاً وقوالب مختلفة ومتميزة من الرقص والموسيقى فى كل من مناطق المحيط الهادى، وسواحل الكاريبى، وهضاب اللانوس الشرقية، والمناطق الجبلية (Davies and Fini 1994 : 18)

ويذكر «بيتر مانويل – Peter Manuel» أن «الڤاليناتو –Vallenato» فى كولومبيا يصحب الرقص الشعبى على نحو تقليدى، إلى جانب الرقصات الرومانسية الأخرى، كما تستغل النصوص عادة للتعليق الاجتماعى، وتعتبر وسيلة للتعبير ضد الفساد والفقر، كما تعبر «الڤاليناتو» كذلك عن التغيرات العميقة التى حدثت فى المجتمع والاقتصاد الكولومبى فى العقود الأخيرة، كما يحتفى عدد من النصوص بملوك تجارة الماريجوانا والكوكايين المحليين الذين يجزلون العطاء للمغنين الذين يمدحونهم. (Manuel 1988 : 51 - 3)

وتصف «مارتا ساڤيجليانو –Marta Savigliano» «التانجو» كما يرقصونها فى ملاهى «الميلونجا» فى بيونيس ايرس بأنها «شكل ثقافى محلى وسط السيل المنهمر من المؤثرات الأجنبية، يقدم شكلاً مجانيًا من الترفيه فى وقت الفراغ، ووسيلة مراوغة ولكنها حقيقية، للتعبير عن المشاعر» (Savigliano 1997 : 32)

وفى «ريودى چانيرو» نجد معادل «الميلونجا» وهى «الجافييرا» (Gafieira)، وهى مكان ذو أرضية خشبية وبعض الطاولات ومصابيح النيون، يُقَدم فيه أكثر من مائة وخمسين إيقاعًا من السامبا والپولكا واللامبادا والمامبو. البرازيليون «حيوانات موسيقية» كما يقول «أينيك هولتويك –Ineke Holtwijk»؛ فالبلاد تتمثل وتعيد إنتاج وتمزج الأصوات من مختلف الثقافات، بيد أن هناك تغيرًا اجتماعيًا كبيرًا، وإن كان ليس بالحجم نفسه فى الذخيرة الموسيقية. فى السابق كان من المسلم به دعوة السيدات كبيرات السن للرقص، ولكن الأمر لم يعد كذلك إلا إذا ارتدين، ربما، ثيابًا مثيرة، وبعد أن غزت الطبقات المتوسطة مقاهى «الجافييرا»، أخلت العجائز الساحة للصبايا الجميلات اللاتى يرقصن جيدًا. (Holtwijk 1996 : 40 - 51)

التغير فى تنزانيا كذلك لافت للنظر، فى المرحلة الاشتراكية كان الحزب حريصًا على الجانب الأخلاقى، كما كان يقف ضد التوجهات التجارية سواء فى الحياة

الموسيقية أو غيرها. تَحَوُّل النشاط الموسيقى والثقافى إلى تجارة أصبح ظاهرة متنامية فى السبعينيات والثمانينيات، كما زادت المسابقات التى تقام بين الجمهور، ونشط مكتشفو المواهب فى البحث عن مؤدين، ودخلت عوامل الجنس مرة أخرى فى إحياء بعض الرقصات التقليدية، صاحب ذلك كله ظهور الفنانين الذين يقدمون عروضهم فى حانات البيرة - والداعرات كذلك - وهى أوضاع كانت النخبة تدينها، إلا أن للنخبة أيضًا أماكنها الباهظة. (Plastow 1996 : 199 - 200) وبالرغم من ذلك كله تظل الموسيقى تنزانية «جداً»!

«لا شىء يقال»، هذا اسم لفرقة «راپ» جزائرية يغنى أعضاؤها بالعربية الجزائرية بمصاحبة العود والكمان والإيقاع، يغنون عن البؤس والحزن والضياع، ولكن ليس ضد الإسلاميين خوفًا على حياتهم، ولا يروق لهم ما يفعلة المهاجرون الجزائريون إلى فرنسا. ولكن ماذا عن تمجيد البؤس فى الضواحى الفرنسية؟ البؤس موجود فى الجزائر حيث يوجد القتل، ثم إن البؤس ليس بالشىء الذى يستحق التمجيد[3]. موسيقاهم تنويعات وتحويرات فى قوالب محلية، ولكن مضمون الأغانى والتناقضات التى يتكلمون عنها ذات أصول محلية دون شك.

الموسيقى والرقص التايلاندى الكلاسيكيان اختفيا بعد 1932 بانحلال البلاط، أو ذلك ما يشعر به كثير من التايلانديين على الأقل، ونادراً ما يسمع أحد الموسيقى التايلاندية الكلاسيكية هذه الأيام، إلا أن «ديبورا وونج -Deborah Wong» ترى أن الموسيقى الشعبية متجذرة فى مجموعة القيم التايلاندية المعاصرة (Wong 1995 : 55) والفشل فى تقديمها سببه سوء تقدير القنوات الموسيقية الغربية العاملة فى آسيا مثل (STAR TV & MTV)، والتى منيت بخسائر فادحة لإهمالها للقيم الثقافية المختلفة وللمشهد الاجتماعى الثقافى وللتراث الموسيقى فى الأقاليم الآسيوية. (Bontink and Smudits 1997 : 27)

من الصعب على أى شخص غريب أن يحكم على مدى تغلغل الموسيقى فى الثقافة وفى التطورات المحلية، أو إلى أى مدى يظل التقييم الذى أجرى قبل عقد معبراً بشكل صحيح عن الوضع الحالى، وبالرغم من ذلك يرى بيترمانويل -Peter Manuel أن:

فى ميدان الموسيقى الشعبية يظل لڤيتنام حيويتها وتفردها اللتين لا تنافسها فيها الموسيقى المعاصرة فى دول أصغر دمرتها الحرب مثل لاوس وكمبوديا إلى جانب تايلاند وماليزيا؛ حيث يسود طابع موسيقى «البوب» الغربية (هذا باستثناء «الدانجدوت» الملايوية- الإندونيسية و«اللوك - تنج» التايلاندية). وبالرغم من الحكم الاستعمارى الذى دام أكثر من قرن والاحتلال الاستعمارى الجديد، فإن ڤيتنام نجحت فى تدعيم الموسيقى الشعبية الأصلية التى تعتبر موسيقى قومية بحق؛ حيث لا تأخذ من الموسيقى الغربية سوى أقل القليل. (Manuel 1988 : 198)

أحدثت الابتكارات التقنية التى بدأت فى الثمانينيات عملية إعادة تمركز ضخمة فى إنتاج وتوزيع الموسيقى، مقارنة بالإنتاج والتوزيع الرخيص نسبيًا الذى يحققه الكاسيت والراديو؛ حيث إن معظم الناس فى الدول الفقيرة لا يستطيعون شراء الأقراص المدمجة (السى دى)، ونتيجة لذلك أصبحت كمية الموسيقى المحلية فى السوق - التى تنسخ ويعاد نسخها أكثر من مرة - كبيرة نسبيًا فى هذه الدول مقارنة بالذخيرة العالمية. (Media - curt 2000 : 133 - 4)

وفى تحليله لذلك يقول «پيتر مانويل»:

«صناعات الكاسيت التى تتم فى الخفاء تستجيب للأذواق الإقليمية والعرقية والطبقية المختلفة على نحو مختلف عنه فى صناعات الفيلم والتسجيلات المتنوعة، فالأخيرة تسيطر عليها فى الغالب المؤسسات أو الدول وبالتالى تحاول أن تجد لها سوقًا كبيرة بقدر الإمكان، بمعنى أن تكنولوچيا الكاسيت توفر الإمكانية للسيطرة الديمقراطية على وسائل الإنتاج الموسيقى، كما أنها خلقت أشكالاً كثيرة من الموسيقى ظهرت باعتبارها أساليب جديدة من الموسيقى الشعبية الإقليمية، وأحد الأمثلة الدالة على ذلك موسيقى «الچايپونجان» فى جاوة الجنوبية التى ظهرت كشكل موسيقى شعبى نابع من موسيقى المنطقة الأساسية بعيداً عن صناعة الموسيقى المؤسسية. (Manuel 1988 : 6)

ويشير كل من «إيرمجارد بونتينك –Irmgard Bontinck وألفريد سمادتس – Alfred Smudits (1977) إلى أن الذخيرة الموسيقية المحلية فى معظم الدول النامية تمثل نسبة مبيعات عالية. فى المبيعات القانونية وحدها نصيب اليابان مرتفع؛ إذ يبلغ (72٪) وتأتى بعدها هونج كونج (54٪) ثم تايوان (65٪). وفى المنطقة العربية يصل نصيب مصر من البيع المحلى إلى (74٪)، وتركيا إلى (76٪)، إجمالى نصيب أمريكا اللاتينية (65٪)، المكسيك (70٪)، البرازيل (60٪)، شيلى (60٪)، كما لا بد من أن نتذكر أن معظم هذه الذخيرة تنشرها شركات ثقافية احتكارية أجنبية.

وفى مجال المسرح، نجد فى الهند مجموعات وفرقًا من الشباب فى كل مدينة تقريبًا، تقدم مسرحيات الشارع التى تتناول قضايا محلية مهمة.

> هناك دائمًا، وفى أى يوم، ربما يصل عدد الفرق إلى 7000 فرقة يشارك فيها أناس مختلفون، من عمال المصانع إلى طلبة المدارس والأساتذة والنشطاء السياسيين والممثلين المحترفين، وتقدم المسرحيات عادة أثناء فترة الراحة بين ساعات العمل أو بعد الانتهاء منه. وفى المساء وأيام العطلات والأعياد والأسواق والمعارض تصبح الطرق والساحات المفتوحة أماكن نموذجية لذلك، أما الجمهور فقد يتراوح عدده بين العشرات والمئات، حيث يمكن أن يصل أداء الممثلين إلى ما يقرب من 400 – 500 شخص فى الهواء الطلق والشوارع المزدحمة، دون استخدام مكبرات الصوت. (Srampickal 1994: 99-100)

ويذكر «چاكوب سرامپيكال – Jacob Srampickal» أن كل ولاية أو منطقة فى الهند تتباهى بوجود عدد من المسارح الشعبية المختلفة بها، كما يشير إلى فرق كبير بين المسرح المعروف فى الغرب وما هو موجود فى الهند.

«بينما يميل الغرب إلى التواصل عن طريق الخطاب المنمق المقنع وعبر وسائط الكتابة والطباعة، نجد التواصل فى الهند يتم عن طريق خطاب يعتمد على الرمز والأسطورة والحكى، وبينما المسرح الغربى موزع بين الأوپرا والباليه والدراما التى تعتمد على الحوار، يعتمد المسرح الهندى خلطة من الغناء والرقص والشعر والحوار النثرى مع بعض النقد. (Srampickal 1994 : X - XI)

مسرح العرائس (الدمى المتحركة)، فن تقليدى فى أسيا كلها كما يقول «كيز ايبسكامپ –Kees Epskamp»: «لفن العرائس قيمة مرتبطة بالطقوس والشعائر، وهو ظاهرة منتشرة على نطاق واسع من اليابان إلى تركيا، وقد انتشر مسرح العرائس مع الإسلام (مسرح خيال الظل والدمى المحمولة على عصى والماريونيت) وأصبح معروفا فى اليابان وشمال أفريقيا مثلاً. (Epskamp 1989 : 123)

وكون الدمى ليس لها (ذات) أو (نفس) ربما يكون سبباً فى عدم الشعور بالحرج من استخدامها لتناول قضايا (حساسة).

من الواضح أن مثل هذه الأنشطة المسرحية تنافس هذه الأيام أفلامًا مثل (تيتانيك) كما تقول (كاترين داياموند– Catherine Diamond) فى إطار وصفها لأحد احتفالات (الپاجودا) فى بورما. هذا الاحتفال عبارة عن عرض منوع– كما كان دائمًا– إلا أنه يضم الآن شعائر دينية وأغنيات شعبية ورقصات تقليدية ومسرحيات حديثة ومشاهد هزلية قصيرة ومسرحيات كلاسيكية– ويظل المؤدون على المسرح من العاشرة مساء إلى السابعة من صباح اليوم التالى. بالرغم من الفضائيات، يريد الجمهور أن يشاهد المشاهير وهم يؤدون أمامه مباشرة، ويستمتع بنكات وتعليقات الممثلين الهزلية المرتجلة، وأن يشارك فى تجربة اجتماعية بالسهر طوال الليل. «وفى أثناء هذه الاحتفالات التى تستمر لمدة أسبوع يستأجر المسئولون المحليون عن تنظيمها، فرقا تقدم عروضها بعيداً عن أعين «جمعية الدراما» التى يشرف عليها فنانون أكبر سنًا يحاولون الحفاظ على المضامين التقليدية وتحجيم الموسيقى الشعبية والكوميديا الخفيفة لكى لا تكون لها الغلبة».

وبالرغم من ذلك فإن أقسام الدراما فى هذا الفن (الپاجودا) بدأت تتآكل لصالح الموسيقى الشعبية، ولكن «جمعية الدراما» تحاول أن تكبح هذا التوجه للحفاظ على استمرارية الأساليب التراثية، وعلى الجانب الدينى فى الأداء– حتى لا يصبح خاضعًا تمامًا للاعتبارات التجارية– ولضمان مشاركة الفنانين كبار السن فى العمل؛ لأنهم لا يعرفون سوى الأشكال التقليدية»، وبالرغم من أن الشبان الذين يحضرون حفلات الپاجودا بأعداد كبيرة، يقبلون عليها بسبب الموسيقى الشعبية فى المقام الأول، فإن هناك ما يستهويهم أكثر من محاكمات الأمراء والأميرات القدامى. فى 1999 كان

اهتمامهم منصبًا على «تيتانيك» – مثال الخيال والثروة والترف – حتى بالنسبة لأولئك الذين لم يكن بمقدورهم مشاهدة الفيلم وكانوا يقفون فى الخارج يحدقون فى لوحات الإعلانات. لا يوجد هنا «مينتا» ولا «مينتامى» المعاصرين؛ حيث لم يعد أميراً، وإنما ولد فقير استطاع أن يحظى بحب أميرة ثرية ويموت وهو يحاول أن ينقذها».
(Diamond 2000 : 234 -6 passim).

كما يحدث العكس أيضًا؛ ففى أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات تكونت فى إندونيسيا فرق مسرحية ذات توجهات إسلامية قوية، واستطاعت أن تجتذب أعداداً كبيرة لمشاهدة مسرحياتها، كما تقول «باربرا هاتلى». هذه الفرق تركز فى عروضها على إهمال الدولة والمجتمع المعاصر فى إندونيسيا للقيم الإسلامية (Hooker 1993 : 61)

ولا يخفى «تمپل هوپتفلش–Temple Hauptfleisch» سعادته وهو يقدم لنا ذلك التنوع من القوالب المسرحية فى جنوب أفريقيا «الجديدة»، احتفال الحصاد فى «فيندا»، حفل زفاف فى «كوازلو»، أمسية سرد قصصى فى «ترانسكى»، رقص «الجمبوت» فى مناجم الذهب فى «چوهانسبرج» أمسية «مارابى» فى «سويتو»، حفل كرنڤال فى «كيب تاون»، أميسة موسيقية فى قاعة «ماميلودى»، عرض مسرحى ساخر لـ«پيتر – ديرك أويس» بالإضافة إلى عروض «أوزا ألبرت» فى مسرح السوق و«قراصنة بنزانكى» فى مسرح ناتال و«هملت» فى مسرح الدولة فى پريتوريا، كما يذكر ثمانية أشكال مسرحية فى جنوب أفريقيا تتنوع بين التقليدى والحديث والغربى...إلخ[4].

ومن السمات المميزة للمسرح الأفريقى المزج بين فنون مختلفة، مثل الرقص والاستخدام الأوركسترالى، للطبول والغناء الجماعى والأداء الجسدى والشعر الشفاهى وسرد الحكايات واستخدام الأقنعة، (Srampickal 1994 : 29)

ويشير الباحث المسرحى «أوسى إينكوى – Ossie Enekwe» إلى أن مسرح «الإيجبو» فى نيچيريا، الذى يقدم عروضه عادة فى الخلاء يتميز «بديناميكية الإطار» حيث يُقدم كل عنصر فنى من خلال بنية دائمة التغير، خشبة المسرح تتغير مثلما يتغير الممثلون، ويقوم الجمهور بدور مصاحب، وأحيانًا تمتد الخشبة ليجد الجمهور نفسه فى وسطها، وينتقل التركيز من موقع إلى آخر ومن قسم إلى نقيضه، حيث لا وجود لأى ثوابت» (Oguibe 1995: 75-6)

وفى نيجيريا، كما فى دول أفريقية كثيرة، نجد أن المسرح الأكثر أدبية وثيق الصلة بالجامعات. يوجد فى أفريقيا قائمة طويلة من كتاب المسرح المتميزين مثل «وولى شوينكا – Wole Soyinka» فى نيجيريا، وهو حاصل على جائزة نوبل، و«ليوپولد سنجور – Léopold Senghor» فى السنغال، و«كابوى كازوما – Kabwe Kasoma» فى زامبيا، و«أمادو مادى – Amadu Maddy» فى سيراليون، و«نجوجى وا – ثيونجو – Ngugi Wa- Thionge» فى كينيا، و«إيفوا سذرلاند – Efua Sutherland» فى غانا (Srampickal 1994: 29)، إلا أن الكُتَّاب الشبان على الأخص يعتقدون أن المسرح الجامعى مسرح نخبوى، لأنه بعيد عن الواقع الاجتماعى للبلاد وأعلى من مستوى الجماهير، كما يقول «أداما أولرك – Adama Ulrich»: «المضمون الفكرى صعب وكذلك اللغة، ونادرًا ما يستطيع جمهور الطلاب أن يفهمها، بالإضافة إلى أن مظاهر «المسرح الشامل» التى هى من خصائص المسرح الأفريقى التقليدى يتم طمسها تمامًا. المسرح الشامل يركز أساسًا على التخلص من التوجه نحو الكلمة المكتوبة وإعادة القوالب الكثيرة المختلفة إلى التعبير المسرحى» (Ulrich 1994: 113)

فى أمريكا اللاتينية تواصل معظم المجتمعات الريفية والأحياء المدينية ذلك التقليد القديم وهو الاحتفال بأعياد القديسين الشفعاء (الحامين للأشخاص أو الكنائس) بتنظيم المواكب والكرنفالات والمسرحيات الشعبية. وعلى العكس من المسرح فى آسيا وأفريقيا، فإن المسرح فى أمريكا اللاتينية أقل ارتباطًا بالطقوس الدينية والتاريخ الأسطورى. فنون الأداء الشعبى هنا أكثر ارتباطًا بحياة الأسرة والمجتمع والكرنفالية والترفيه أكثر مما هى بالشعائر الدينية، هذا إلى جانب أن الأنظمة العسكرية المستبدة حفزت الكثير من الفنانين على المشاركة – عن طريق الإبداع – فى الحركات الاجتماعية والسياسية الشعبية. (Srampickal 1994: 31)

معارضة العولمة قاسم مشترك بين المسرح الشعبى فى أماكن كثيرة من العالم؛ حيث يحاول أن يدافع عن حرية التعبير ضد التعبئة الشاملة للحياة الإنسانية فى اتجاه الإنتاجية الاقتصادية، وكما يقول «چاكوب سرامپيكال – Jacob Srampickal» فإن المسرح الشعبى: «محاولة لاستعادة قيم المجتمع والكرامة الإنسانية فى مجتمعات مهددة بأن يكون التقدم التقنى والإنتاجية هى قيمها الوحيدة»، كما يحاول استعادة جوهر القوالب الفولكلورية الأصيلة (Srampickal 1994: 37-8). هذا النوع من المسرح

يستغل فى أماكن كثيرة من العالم فى المشروعات التعليمية الموجهة للأميين من خلال استخدام المعارف والثقافات المحلية ولتعزيز الهوية الثقافية والوعى العرقى والطبقى. (Epskamp 1989: 94)

إذا عدنا إلى الفيلم نجد أن الإنتاج السينمائى فى الهند كبير الحجم، ويلاحظ أن «صناعة الحلم» الهندى قد توقفت فى السنوات القليلة الأخيرة عن التركيز الكامل على القصص الملفقة، وبدأت الحياة العادية تجد سبيلها إلى الأفلام حتى وإن كانت مزودة بالأغنيات والرقصات المعتادة. والمثير للدهشة كذلك زيادة تأثير المخرجات، وهكذا فإن نسبة الأفلام الجماهيرية وما يسمى بالأفلام الفنية أصبحت متقاربة كما تَبَدَّى فى مهرجان الفيلم الهندى العالمى فى نيودلهى، حتى مشاهير النجوم مثل «شابانا عزمى» و«أو بورى» يقومان بأدوار فى الأفلام ذات التوجه الفنى الشعبى».

إلا أننا لابد من أن نقول إن التمييز بين الأفلام «الفنية» و«غير الفنية» يعتبر غريبًا؛ فكل الأفلام إبداعات فنية رغم أن بعضها يجد جمهورًا ضخمًا والبعض الآخر لا يحظى سوى بمشاهدة قليلة هنا وهناك. أهمية المضمون والجوانب الجمالية فى الفيلم تتوقف على الأحكام الفردية والجماعية وليس على حجم الإنتاج والتوزيع والجمهور، إلا أن ما يحدث هو أن كثيرًا من الأفلام التى تكون مضامينها ومكوناتها الفنية خارج التوجه العام لا تحظى بتوزيع واسع. لذلك نجد أن الأفلام الهندية التى تتناول قضايا بعيدة عن الحياة اليومية لا تصل إلى دور العرض الكبيرة، وإن كانت «رادا سيسك – Rada Sesic» تقول إن التلفزيون القومى الهندى، «دوردارشان – Doordarshan» قد بدأ يشترى حقوق ما يسمى بالأفلام الفنية ويضع عليها ترجمات بعشرين لغة مختلفة، وهو ما يعتبر تطورًا كبيرًا يجعل هذه الأفلام تصل إلى ملايين المشاهدين[(5)].

وجود إذاعات إقليمية وزيادة عدد القنوات وساعات الإرسال، ساعد على زيادة الطلب على البرامج بشكل عام كما أدى إلى زيادة عدد المخرجين من القطاع الخاص، الذين يعملون لتلبية ذلك. ورغم أن نوعية البرامج متفاوتة، ترى «نيلانچانا جوپتا – Nilanjana Gupta» أن إحدى نقاط القوة فى الإعلام الجماهيرى الهندى أن هذا الطلب يمكن الوفاء به عن طريق الإنتاج المحلى أكثر مما هو عن طريق استيراد الإنتاج الغربى القديم، الأمريكى فى معظم الأحوال.

«دوردارشان» تبيع وتسوق حقوق البرامج الشعبية إلى شركات الإذاعة الخاصة، والآن «أصبح لهذه الخطوة أثر كبير؛ لأن وكالات التسويق هذه أصبحت فى وضع يمكنها من التأثير على مضمون برامج «دوردارشان». وتصف «نيلانچانا جوپتا» وضعا معكوسا آخر، فتقول إن «تحول دور «دوردارشان» من نشر الاستنارة إلى نشر التسلية يجعل من الصعب تبرير وجودها كشبكة تملكها الدولة وتديرها» (Gupta 1998: 54-58)

كانت صناعة الفيلم فى أفريقيا متعثرة دائمًا والموقف لم يتحسن. فى نيچيريا، بدأ الكثير من الفرق المسرحية الجوالة فى تسجيل عروضها على أشرطة ڤيديو (Kasfir 1993: 33-4)، الأمر الذى حول عمل الفرق الجوالة إلى نشاط أشبه بالمقاولات التجارية، أى أن الممثل / المدير هو الذى يملك ويدير النشاط كله، ومن رأى «أوجا - اس - آبا» أن التجارة أصبحت هى الوسيط بين المسرح والمجتمع (Abah 1994: 81). وهناك تغير آخر حدث فى الخواص الفنية؛ فالتلفزيون والڤيديو يشجعان الحوار الطبيعى المباشر ويفضلانه على الحوارات الغنائية التى كانت من ملامح المسرح الشعبى الحى. (Adeleye - Fayemi 1997: 126)

منذ عام 1997، تم انتاج 1080 شريط ڤيديو بهذا الأسلوب فى نيچيريا، والمتوقع أن يبيع كل منها 30000 نسخة على الأقل، ويصل الرقم إلى 300000 نسخة بالنسبة للأعمال الشعبية الحقيقية، ومعظم الأفلام بلغات «البدچن» أو «الإيبو» أو «اليوروبا» أو «الهاوسا»، وهى أوسع اللغات التى يتحدث بها الناس فى نيچيريا من بين 250 لغة. هذه الأفلام طريقة لسرد القصص والحكايات، سواء أكانت جيدة أم رديئة، وتحقيق ثروات بأسرع ما يمكن، ومعظمها يتم تصويره فى أسبوع بكاميرات مستأجرة وبممثلين يحصلون على أجورهم بعد أن تأتى الأموال، ويقوم اتحاد مخرجى التلفزيون فى نيچيريا (وهو اتحاد مستقل) بتنظيم دورات تدريبية لهذا الجيل الجديد من المخرجين والممثلين لتحسيم مهاراتهم[6].

الظاهرة نفسها نجدها فى غانا، حيث يصل الإنتاج إلى 50 فيلما فى السنة تقريبًا. وحيث إن المخرجين الذين يدربون أنفسهم ذاتيًا، يعتمدون على نجاح أعمالهم فى السوق المحلية لكى يتمكنوا من صنع أفلام جديدة، فهم يحرصون على تناول الموضوعات التى تروق للجماهير أكثر من حرصهم على الإبداع الفنى الفردى، كما هو

فى حالة كثير من المخرجين المدربين الذين يقبلون أفلام الفيديو على مضض. وتقول «بيرچيت ماير – Birgit Meyer» فى تقرير لها: «والنتيجة هى أن الفئة الأولى تصنع أفلامًا تركز على نضال سكان المدن ضد القوى المنظورة وغير المنظورة التى يعتقد أنها تجعل الحياة صعبة. وفى كثير من الأفلام الشعبية تُنْسَبُ المشكلات التى يواجهها الأبطال الرئيسيون إلى قوى شريرة يُعْتَقَدُ أنها تعيش فى القرية، أما الخلاص فيأتى عن طريق الرب المسيحى والابتعاد عن الأساليب التقليدية» (Meyer 1999:P 93-5)، «معظم المخرجين يعرفون، كما اكتشفوا من خلال التجربة المباشرة، أن هذه النوعية من الأفلام لا تحقق نجاحًا فى المهرجانات الأفريقية مثل مهرجان Fespaco فى «بوركينافاسو»؛ لأنها تتبع أساليب مختلفة فيما يتعلق بالنواحى الفنية والجمالية والبنية والرسالة التى تحملها» (p.95)

الأمر المثير فى تجربة مشاهدة الأفلام مع الناس فى غانا، سواء فى المنزل أو فى دور العرض، هو يقظة الجمهور واندماجه الأخلاقى مع ما يعرض؛ فقد «تجد الناس يصيحون ويشجعون الأبطال ويصفقون ويصرخون ويضحكون، كما يسبون الأشرار» (Meyer 1999: 101) فالناس يريدون أن يخرجوا برسالة أخلاقية من الفيلم، وهكذا فإن مشاهدة السينما تطلق العنان للمشاركة الأخلاقية. وأحد مشاعر الرضا التى تتحقق لهم هو الشعور المؤقت بالتفوق الأخلاقى والتزام جانب الخير فى الوقت الذى يمكنهم فيه أن ينظروا خلسة لقوى الظلام، كما يفترض أن يثير الفيلم الجيد جدالاً بين المشاهدين حتى بعد انتهاء العرض» (Meyer forthcoming).

تستخدم وسائل النقل العام على تنوعها فى أسيا لاستعراض الثقافات الشعبية الأجنبية والمحلية، فهى مزينة ومبهرجة بشعارات وموتيفات ورموز، يعبر أصحابها من خلالها عن الذوق الشعبى، «عمليات الطلاء مكلفة – حوالى 150 – 250 دولارًا لدهان المركبة وتزيينها – كما تستغرق عملية الطلاء والتجهيز حوالى عشرين يومًا، ويتم ذلك أحيانا مرة فى السنة، وهو ما يعنى أن السائق يخسر حوالى 4500 دولار، ويستأجر صاحب ورشة الطلاء والتجهيز من 13:12 عاملاً من الصبية المتدربين ثم يأتى بالنقاشين والرسامين لإنجاز التصميمات التى تعتمد على رسم الزهور، وكذلك تزيين خلفية المركبة» (Lent 1995: 175-7)

في فرنسا حدثت انتعاشة مفاجئة لمحلات بيع الكتب في الأحياء المختلفة، الأمر الذي كان يتوقعه عدد قليل من الناس، وذلك بسبب الحضور الطاغي لسلسة كتب «Fnac»، هذه الانتعاشة كان وراءها ثلاثة عوامل، أولاً: فرنسا - مثل كثير من الدول الأوروبية، تطبق نظام سعر الكتاب «المحدد» عند البيع بالتجزئة، وهو ما يعني أن السلاسل لا يمكن أن تعرض كتبًا بسعر أقل. ثانيًا: هناك جيل جديد كامل من باعة الكتب المتحمسين الحريصين على تقديم كتب ليست تجارية بالضرورة، وينظمون حوارات مع المؤلفين، ويقدمون المشورة لزبائنهم الذين يعرفونهم شخصيًا، ويجعلون من محلاتهم أماكن للقاءات الحميمة. ثالثًا، هناك دور نشر عديدة مثل «مينوي - Minuit» و«لادو كوفير - La Découverte» و«سوى - Seuil» و«جاليمار - Gallimard» وهي تخصص اعتمادات مالية لدعم محلات بيع الكتب الصغيرة بطرق عدة»[7].

في نهاية هذه الجولة في ميدان الإنتاج الثقافي في العالم، نجد هنا بعض الأمثلة من الدول العربية: احتلت سوريا المكان الذي كانت تشغله مصر من قبل في إنتاج المسلسلات التلفزيونية، المصريون مستمرون في تصوير الأفلام في الاستديو، بينما يوفر الفيديو إمكانية الخروج والتصوير في الموقع، وهو ما يفعله المخرجون السوريون الذين يصورون القصص في المدن والمناطق الريفية للوفاء باحتياجات الفضائيات في الدول الخليجة. وحيث إنه من المتوقع أن تكون البرامج التلفزيونية صحيحة من الناحية السياسية، يجد كثير من المخرجين السوريين ضالتهم في العهد العثماني أو في فترة الانتداب الفرنسي.

في مصر تم إنشاء عدد من الاستوديوهات بالقرب من القاهرة تسمى مدينة الإنتاج الإعلامي تشغل مساحة مليوني متر مربع، وهو أمر يصل إلى ما تصفه جريدة «ليبراسيو - Liberation» الفرنسية في عددها الصادر في 29 مايو 2002 بـ «هذيان جنون العظمة»، أما «اليموند - Le Monde» فقالت في 29 يوليو 1998 إن نجاح أو فشل هذه المغامرة في إعادة الإنتاج التلفزيوني المصري إلى المقدمة مرة أخرى، أمر في علم الغيب.

كل قرى عُمَان تشارك في منافسات شعرية سنوية؛ حيث يشجع الناس على قراءة قصائدهم التي تتناول موضوعات شتى، من الحب الرومانسي إلى العمل في

المكاتب، كما أن هناك منافسات مماثلة فى دول عربية أخرى كثيرة، وهو ما يعبر عن حيوية الثقافة العربية الآن كما يقول «كورين هويك – Corien Hoek» فى مقابلة أجريت معه فى «روتردام» فى عام 2000، «الإسلام لديه حل لتلك الفجوة بين الفقراء والأغنياء، كما أنه يساعد الفقراء فى صراعهم اليومى من أجل البقاء، ويبدو أن ذلك يلهم الناس ويوحى لهم بالأفكار»، وما زال لفكرة الجمال بشكل عام دور مهم فى العالم العربى، سواء جمال الطبيعة أو جمال التجربة الدينية التى تنتظم كل لحظة من لحظات الحياة اليومية، وفى كثير من دول الخليج يخصص جزء من فائض أموال البترول للأعمال الفنية سواء للمساجد أو البنوك.

يرى «فؤاد عجمى» أن الشعر كان بالنسبة للعرب، كما كانت الفلسفة بالنسبة للإغريق، والقانون بالنسبة للرومان، والفن بالنسبة للفرس: «كان مستودع روحهم المتميزة وأرقى صور التعبير عنها، فهو سهل الانتقال، ومنظوم لكى يتلى شفاهة، وهو النموذج الكلاسيكى الذى بقى من الثقافة العربية على مدى قرون». (Ajami 1999: 80-1)

يرى «ن. دويفستيچن –N.Duivesteijn» أن مبدعى الفنون البصرية فى مصر ودول عربية أخرى كثيرة يمكن تقسيمهم إلى ثلاث شرائح أو فئات: فهناك أولاً من يريدون أن يفصلوا أنفسهم عن المؤثرات الغربية. ولكن كيف يُعَرِّفون الغربى؟ الغربى هو ما يزعجهم، هو المجرد من المشاعر والعواطف، الجمال بالنسبة لهم ينبع من الروح، ويقول «دويفستيچن» فى لقاء أجرى معه فى أمستردام عام 1998:

> كثير من الفنانين العرب ما زالوا يشعرون بأنهم أعضاء فى تجمع معارض للمفهوم الغربى للفنانين الأفراد الذين يؤكدون ذواتهم بأقصى ما يستطيعون. الفن البصرى العربى معنى بالعالم المحيط، ويسير بموازاة الشعر والقص، مما يفسر، فى جزء منه، الاستخدام الدائم لفن الخط. الفنانون الغربيون يعبرون عن العالم الداخلى للفرد. الفئة الثانية من الفنانين منفتحة على التقنيات الغربية، ولكن المناظر والأشخاص عربية وكذلك الألوان. الفئة الثالثة تتكون من فنانين متأثرين بالمفاهيم الغربية ومتورطين فيها.

التنوع الثرى الذى تقدمه الوسائط الإلكترونية أو الرقمية الحديثة نظامه مختلف تماما[8]. **أولاً**: كما يقول «كونراد ميوتن – Conrad Mewton»: «تمثل الإنترنت فرصة كبيرة للموسيقيين لكى يردوا الصاع لشركات التسجيلات التى تمارس نفوذها عليهم على مدى الخمسين سنة الأخيرة.... ومن المألوف الآن أن يقوم الفنانون بتمويل تسجيلاتهم بأنفسهم، فقد أصبحت تكنولوچيات الاستوديوهات المنزلية متقدمة بدرجة كبيرة». (Mewton 2001: 63-4)

ثانيًا: أصبح بإمكان كثير من الفنانين – على سبيل المثال – صناعة فيلم جيد بتكلفة أقل نسبيًا، مما يعطى المخرجين الحرية للتجريب واستخدام أقل مواد ممكنة، كما أن الڤيديو الرقمى (DV) يفتح الفرصة أمام تواصل أكثر حميمية مع الممثلين، وفى حالة الأفلام التسجيلية، مع المشاهدين الذين يستطيعون أن ينسوا بسهولة أن هناك عملية تسجيل تجرى. الڤيديو الرقمى يعنى أنه لم يعد عليك أن تظهر بطاقم كبير العدد، ولذلك نتائج أخرى كثيرة أيضًا؛ إذ تستطيع أن تعمل على نحو أسرع وبتكلفة أقل وهذا يعطى حرية أكثر لكل من يريد أن يصنع فيلمًا (بشرط أن يكون قادرًا على تدبير مبلغ من المال صغير نسبيًا، رغم أن ذلك ليس هو الحال دائمًا). عند التصوير باستخدام الكاميرات القديمة كان يتم تغيير بكرة الفيلم كل عشر دقائق، أما الأشرطة الرقمية فتستمر لمدة ساعة مما يسمح بالمزيد من التركيز مع الممثل، كما أصبح من السهل التصوير فى مواقف صعبه بالنسبة لوجود طاقم الفيلم. ولكن الڤيديو الرقمى له جانب عكسى كذلك؛ إذ يجعل بالإمكان مراقبة الناس والتدخل فى حياتهم الخاصة والتحكم فى سلوكهم[9].

ثالثًا: العمل التجارى الموسيقى لا علاقة له تقريبًا بالموسيقى كما يقول «روبرت بيرنت – Robert Burnett»

> فهو مكون أساسًا من واجبات ومهام سريعة فى الإنتاج والتسويق والحصول على التراخيص والتوزيع، الكميات التى يمكن أن تُباع وفى أى أسواق وإجراءات الشحن السريع...إلخ، وبفضل الإنترنت، باعتبارها قناة توزيع رقمية سريعة لم تعد شركات الصوتيات فى حاجة للسيطرة على سلسلة التوزيع، ونتيجة لذلك فقد لا تستطيع أن تحدد حجم الطلب

على المُنْتَج. عند توزيع الموسيقى عبر الإنترنت يكون المطلوب هو نسخة رئيسية واحدة (Master Copy)، الفنانون الجدد الذين يستطيعون الإنتاج لأنفسهم سيكون بإمكانهم تسويق أعمالهم وتوزيعها دون تدخل من شركات الصوتيات. (Burnett 1996)

إلا أن واقعية «روبرت بيرنت» تجعله يدرك أن اللاعبين الرئيسيين في عالم الموسيقى (الذى يقدر ببلايين اليورو) من المرجح أن يعملوا على إعادة ترتيب أوضاعهم والدخول فى المنافسة فى تلك الظروف الجديدة المتغيرة لاقتصاد الإنترنت، بالإضافة إلى أن الشركات «لكى تكون معروفة وتحقق أرباحًا، فإن ذلك يتطلب عملية دعاية وترويج واسعة، وسيكون وضع الشركات ذات الأسماء الشهيرة أفضل من تلك الجديدة فى السوق، والتى سيكلفها الإعلان ميزانية ضخمة». (mediacult 2000: 87) قد يكون ذلك صحيحًا، إلا إذا استطاع الموسيقى أن يقيم شبكة توزيع عالمية خاصة به، ولو تمكن كل الموسيقيين أو الفنانين تقريبًا من عمل ذلك فى المجالات الأخرى لتغيرت أشياء كثيرة، أو لربما أصبح التعامل مع التكتلات الاحتكارية فى ذمة التاريخ لكى يُقْدِم الجمهور بالفعل على التنوع... أم تراه مجرد حلم؟

«فكرة النجوم الكبار – وهى من أعراض عمليات التسويق الجماهيرية – بدأت فى التراجع؛ لأن القوة التى تحققها الشبكة لربط الجماهير بفرقة معينة تحقق لها أيضا فرصة الانتشار (Mewton 2001: 44-5)، حتى التكتلات الاحتكارية الكبرى بعد عمليات الاندماج، مثل «Polygram/ Universal» و«AOL/ Time Warner» سوف تترك مكانًا للشركات المستقلة»، كما يقول «كونراد ميوتن». فِرَقٌ كثيرة تسقط ومزيد من الأشخاص يفقدون أعمالهم نتيجة لتقلص الساحة أمام مثل هذه الصفقات، وإن كان هذا يعنى بدوره وجود فرصة أمام عدد من العناصر الجيدة للعمل فى الشركات الخاصة» (p.128)

رابعًا: الفنان يصبح له السيطرة الكاملة على تقديم عمله من الناحية الفنية والجماعية، حتى وقت قريب كانت مختبرات الأفلام واستوديوهات الموسيقى تميل إلى فرض أخلاقياتها أو معاييرها الفنية على المنتج الفنى. الكمبيوتر يمكن أن يفعل ذلك أيضا بتكرار أو تغيير البِنَى الموسيقية – إلا أن ذلك يمكن السيطرة عليه.

خامساً: الممارسة الفنية – أو التمرين – سوف تتغير إلى حد كبير. «بانتشار الكمبيوتر وقبوله فى كل أشكال الفنون ومجالاتها ستتغير الكثير من مفردات العمل، الفروق التقليدية بين الموسيقى والرقص والرسوم المتحركة والفيلم والڤيديو والمعمار والروبوت، يقال إنها اختفت». (Moulder and Post 2000: 5)، وقد يكون ذلك صحيحاً؛ وقد نتساءل ما إذا كانت الصورة والصوت يمكن أن يصبحا متماثلين كما يعتقد كثيرون. الفروق واضحة، فالجسم البشرى لا يستطيع أن يوصد الباب فى وجه الأصوات، ولكنك لست مجبراً على النظر إلى صورة، بالإضافة إلى أن المثيرات السمعية والبصرية يمكن أن ينتج عنها استجابات عاطفية مختلفة.

كثير من مبدعى الفنون البصرية يعملون على نحو تفاعلى، عملهم قد يستدعى تدخلاً بسيطاً، ولكن فى معظم الأحوال المهمة يطلب الفنان من الجمهور الكثير؛ ففى أى متحف تقليدى من المتوقع أن ينظر الجمهور إلى الأعمال من على البعد، على خلاف ما يحدث فى المعارض التفاعلية التى تجعل العمل الفنى بمثابة عملية ديمقراطية. الجماليات مخبأة فى الأفكار، وهى التى تحكم هذه الجماليات، الفنان يقدم إطاراً، مضموناً وليس نقطة نهاية ثابتة. الجمهور يكون فى علاقة متبادلة مع العمل، وهذا يعنى أيضاً أن طبيعة المُنْتَج الفنى متغيرة. العمل يمكن أن يكون جزءاً من إبداع معمارى مثلاً، أو عرضاً على الأرض يمكن أن نرى فيه وضمنه: النصوص والمعلومات أو الناس الموجودين فى أماكن أخرى من المبنى، وقد يكون جهاز إضاءة فى مدخل أحد المكاتب، يجعله المارة يبدو أكثر تألقاً، وقد يكون شاشة عريضة فى غرفة المعيشة فى المنزل تستقبل عليها أعمالاً فنية نظير اشتراك.

إلى وقت قريب، كانت ممارسة الموسيقى الإلكترونية تتم بشكل جامد، ربما يشعر المؤلف بالنشاط فى الاستوديو، ولكن بمجرد أن يتم التسجيل يكون على الجمهور فى القاعة أن يستمع إلى أجهزة صوتية؛ حيث إن التقنيات الرقمية تجعل بالإمكان الجمع بين الممارسة فى الاستوديو والأداء. الصوت المسجل على شريط يكتسب حياة جديدة من خلال صلته بالجمهور بمجرد تغيير بعض العناصر، حتى النسق النغمى للعمل يمكن تغييره. المؤلف يتحول إلى مؤدٍ، والأهم من ذلك كله أن الصلة الطبيعية بين المفهوم والأداء قد عادت. يقول المؤلف الموسيقى «مايكل وايزڤيز – Michael Waisvisz»: «الذكاء كامن فى أيدينا» ويظهر فى الممارسة، ولم يعد الكمبيوتر مجرد آلة مقيدة باللغة.

سادساً: لم يعد مطلوباً أن تكون الأعمال الفنية مناسبة بالضرورة لكل الأوقات، فما تم إبداعه بواسطة الوسائل الرقمية وأصبح ملكية عامة على الإنترنت يمكن تغييره فى أى لحظة. الأعمال تظل إبداعات مستمرة من قبِل مجموعات فى مجالات متعددة، وهذا يعنى أن مفهوم حق النشر يتلاشى مثلما ينوب الثلج فى الشمس. بعد كل ذلك ألا يعتبر حق النشر تجميداً للعمل الفنى؟ بالمثل، فإن حقوق الملكية الفكرية للأعمال الفنية تصبح شيئًا عفا عليه الزمن.

كانت تلك بعض الأمثلة من أماكن مختلفة ومن أشكال فنية متنوعة تدل على أن الحياة الفنية ما زالت مستمرة هنا وهناك، لم تستولِ عليها التكتلات الثقافية الاحتكارية تماماً، كما تدل على أن الفن الذى يستخدم الوسائط الإلكترونية والرقمية يزداد أهمية.

المجال كله، كما رأينا، ملىء بالتناقضات، وبالرغم من ذلك هناك ما يدعو للأمل. الثقافة باعتبارها أسلوب حياة، تظهر وتعاود الظهور فى هذه اللحظات قبل أن تستولى عليها المؤسسات العابرة للحدود القومية، كما يقول «ماساو ميوشى Masao Miyo—shi». صحيح أن التكتلات الثقافية تنتشر، وأن حياة الإبداعات التى يتم إنتاجها بشكل مستقل تتقلص، إلا أن «ميوشى» متفائل، لأن «الناس مستمرون فى الحياة ويحاولون البقاء، ولذلك ما زالوا ينتجون نصوصاً ومواد تعبر عن معنى العلاقات الاجتماعية وتمنح الأمل والشجاعة، دون الاستسلام للنزعة الاستهلاكية. فى لحظات التردد والمقاومة هذه، يجهد الناس للحصول على مساحة بين المؤسسات العابرة للحدود القومية وموقعاً للتفكير والنقد» (Miyoshi 1998: 260-1)

القضاء على التنوع فى أقل من عقد

الوجه الآخر للعملة هو إزالة الصبغة المحلية، وهنا أيضًا بعض الأمثلة على التغيرات الاقتصادية والثقافية السريعة التى تحدث فى العالم.

فى سنة 1992 كتب ناقد سينمائى فى جريدة «تايمز» اللندنية يصف كيف أن السينما التركية – وهى فن شعبى رائج بين الناس – التى كانت تنتج ما بين 300:200 فيلم سنوياً قبل أقل من عشر سنوات، قد تم تدميرها بسبب اتفاق للتجارة الحرة تم توقيعه فى 1988 يسمح لكبار الموزعين الأمريكيين بإغراق السوق، كما يؤكد كل من

«ديڤيد إيلوود – David Ellwood» و«روب كرويس – Rob Kroes» أنه بحلول عام 1992 كان من المستحيل أن تجد فيلمًا تركيًا – أو فيلمًا من أى دولة أوروبية أخرى – فى أى دار عرض فى تركيا، وهذا مثال فى رأيهما على عملية غزو الأسواق وتدمير الثقافة السينمائية لدولة أجنبية. (Ellwood and Kroes 1994: 16-17).

وفى سنتى 2000 و2001 كان هناك 12 فيلما تركيا، حقق 5 منها نجاحا كبيرا فى داخل البلاد، وجذبت أكثر من مليون مشاهد. هذه الأفلام كانت تقدم نقدًا اجتماعيًا لقضايا معاصرة، وهو أمر غير مسبوق كما يقول «نيكولا مونسو – Nicola Monceau»[10].

صناعة السينما المصرية لم يتبق منها الكثير، فى الستينيات والسبعينيات كانت تُصَدِّر مئات الأفلام سنويًا، والآن تُصَدِّر حوالى عشرة؛ فما سبب هذا الانهيار الكبير؟ معظم الدول العربية لها أساليبها الخاصة فى الرقابة، وهناك المنافسة مع المنتجات الأمريكية، والحرب الأهلية قضت على سوق بالغة الأهمية سواء من ناحية الاستثمار أو التصدير، كما أن الدول العربية قاطعت مصر لعدة سنوات بعد عقدها صلحًا منفصلاً مع إسرائيل. فى السابق، كانت السينما المصرية تولى اهتمامًا كبيرًا للقضايا الاجتماعية المتعلقة بالتغيرات فى المجتمع المصرى والصراع بين الأفكار التقليدية والحديثة فى السياسة والاقتصاد وغيرها. ويرى «ريمون ڤان دن بوجار – Raymond van den Boogaard» إن الرهان كان دائمًا صعبًا بالنسبة للمصريين، وإنها مسألة حياة أو موت، سعادة أو كارثة. الأفلام التى كانت تصنع قبل عقود كانت تدل على أن هناك فرصًا أمام المجتمع المصرى، وأن المستقبل يمكن أن يكون أفضل بالرغم من انتشار الفقر، ولكن يبدو أن هذا الشعور قد اختفى ومعه الكثير من الحيوية السينمائية[11].

بنهاية الثمانينيات كانت السينما البرازيلية قد دمرت تمامًا، بعد مائة فيلم سنويا فى بداية العقد، هبط الإنتاج إلى أقل من عشرة أفلام. يقول «ايمار لبكى – Aimar Labaki» (1999) إن الثقافة البرازيلية تعانى من آثار هيمنة المشروع الليبرالى الجديد «الذى حول مواطنينا إلى مستهلكين، بينما أصبحت الحياة العامة فى خدمة السوق». والمكسيك التى كانت تنتج أكثر من مائة فيلم سنويًا هبط إنتاجها إلى أقل من أربعين

فيلمًا فى 1995 وإلى أقل من عشرة أفلام فى 1998، بالرغم من زيادة الإقبال على دور العرض فى التسعينيات، وذلك طبقا لتقرير التنمية الإنسانية لعام 1999. «منذ منتصف التسعينيات استطاعت هوليود أن تستحوز على الزيادة فى نسبة الحضور تاركة الصناعات المحلية فى حالة معاناة» (Human Development Report - 1999)

بحلول عام 1995 كان نصيب السينما اليابانية من السوق قد تقلص إلى 37٪، ومن بين كل أكبر 10 أفلام تحقيقًا للعائد المادى، كان هناك 3 أفلام يابانية فقط، ولكن مقارنة بنظيرتها الأوروبية التى قهرتها هوليود، تظل صناعة السينما اليابانية متماسكة. (Schilling 1997: 11)

والواقع أن نصيب هوليود من السوق الأوروبية يصل إلى 80-90٪، بينما السينما الوطنية فى الدول الأوروبية - باستثناء فرنسا - ميتة بالفعل، كما يقول «كارل بروملى - Carl Bromley»[12].

ويدعونا «ڤيجاى مينون - Vijay Menon» لتناول حالة السينما فى إندونيسيا التى كانت تنتج مائة فيلم فى العام عندما كانت فى أوجها ويقال أنها تموت الآن. الإنتاج المحلى هبط من 119 فيلما فى 1990 إلى 60 فيلما ثم إلى 12 فيلمًا فى سبتمبر 1992، وأحد أسباب ذلك هو انبهار الإندونيسيين صغارا وكبارا بالأفلام الأمريكية التى تحاول تحقيق المزيد من الانتشار بالرغم من سيطرتها الفعلية على الشاشات الإندونيسية»، كما ينقل «مينون» عن مجلة «Asiaweek»، (عدد 21 أغسطس 1991)، فقد «هددت جمعية تصدير الفيلم الأمريكى بتقديم شكوى للمثل التجارى الأمريكى «كارلا هيلز - Carla Hills» التى يستطيع مكتبها أن يضيف اسم إندونيسيا إلى قائمة الدول التى تراقب أسواقها المخالفة. وكانت النتيجة أن إندونيسيا رضخت، ومنحت صناعة السينما الأمريكية تسهيلات جديدة فى مقابل زيادة 35٪ فى حصص منتجى المنسوجات الإندونيسية التى يتم تصديرها للولايات المتحدة. (Nostbakken and Morrow 1993: 82-3)

أما بالنسبة للوضع فى كندا، فلنقرأ الجزء التالى من تقرير نشرته «الواشنطن بوست» فى 2 ديسمبر 1994:

تعكس الإحصائيات الواقع الثقافى فى كندا التى يبلغ تعداد سكانها عشر تعداد سكان أمريكا تقريبًا: أكثر من 90٪ من وقت السينما الكندية مخصص للأفلام الأجنبية والجزء الأعظم منها أمريكى. 17٪ فقط من الكتب والمجلات التى تُباع فى كندا هى مطبوعات كندية. الدراما وبرامج التسلية فى التلفزيون الناطق بالإنجليزية كلها أمريكية تقريبًا. بالنسبة للمتحمسين للتجارة الحرة فإن هذه الأرقام إنما تعبر عن القوى الطبيعية للسوق العالمية أما بالنسبة للمتحمسين للثقافة الوطنية فهى تمثل تهديدًا لهوية كندا غير محددة الملامح أصلاً، كما تعبر عن «تشوه بنيوى» يتطلب تصحيحًا عاجلاً»

فى الجزائر، كان هناك 400 دار للسينما فى سنة 1986، وبنهاية عام 2000 كان المتبقى منها 10 دور فقط. عدد الذين يترددون على دور العرض هبط من 40 مليون إلى 50 ألف فى هذه الفترة نفسها التى لا تزيد عن ٥ سنوات، وتقريبًا لم يكن هناك أى إنتاج محلى، ويقول «چاك ماندلبوم – Jacques Mandelbaum» إنه كان يمكن أن نعزو هذا التدهور الشديد للإرهاب الدينى (الإسلامى)، لو لم تكن العملية قد بدأت فى 1986، أما التحول المفاجئ من سينما مؤممة إلى صناعة سينمائية تعمل فى السوق فكان كارثة[13].

وفى المكسيك أفلست 400 دار نشر تقريبًا بدءًا من سنة 1989 وما بعدها، من بين الدور المتبقية هناك أقل من عشرة دور مملوكة للدولة تنشر أكثر من خمسين عملاً سنويًا ويشير «نستور جارثيا كانسلينى – Nestor Garcia Canclini» إلى أن:

> الزيادة العالمية فى أسعار الورق المصحوبة بانخفاض قيمة العملة المكسيكية (البيزو) هى أحد أسباب هذا الهبوط، أما بقية الأسباب فمن بينها الانخفاض العام فى الاستهلاك بسبب فقر الطبقات المتوسطة والعاملة، وتحول الكتب إلى سلع استهلاكية وهو ما حرمها من الحوافز الضريبية والجمركية التى كانت ممنوحة لها فى السابق.

محلات بيع الكتب أغلقت أبوابها، وكثير من الصحف والمجلات أفلست أو خفضت أسعارها كما حدث فى كل دول أمريكا اللاتينية تقريبًا. (World Culture Report 1998: 162-3)

وفى المملكة المتحدة هناك حرب بين صغار الناشرين المستقلين وموسسة «ووتر ستونز – Waterstone's» التى تمتلك 200 منفذ لبيع الكتب، «ووتر ستونز» هى إحدى مؤسسات «HMV Media» إحدى المجموعات داخل تكتل EMI الموسيقى(14). ماذا يحدث؟! فى المملكة المتحدة، منافذ بيع الكتب تدفع للناشرين بعد 60 يومًا من استلام الكتب، وتحصل على خصم يصل إلى 35: 40٪، والذى حدث أن «ووترستونز» كتبت للناشرين المستقلين تبلغهم بأن الدفع سيكون بعد 90 يوما من استلام الكتب وتطلب نسبة خصم 90٪، وفى حال عدم قبول الناشرين لهذه الشروط لن تقوم «ووتر ستونز» بعرض كتبهم فى سلسلة منافذها... وهذه كارثة بالنسبة لصغار الناشرين. والآن، يصبح على الناشرين المستقلين أن ينتظروا أموالهم مدة أطول وفى الوقت نفسه يكسبون أقل، ولا يستطيعون سوى الرضوخ(15).

«الميزانية الفلكية لأحد الأعمال الكبرى من العالم الأول ربما تعادل تكلفة الإنتاج فى عشرات السنين لدولة من دول العالم الثالث» كما يقول «إيلين شوهات – Ellen Shohat» و«روبرت ستام – Robert Stam» (1994: 186)، وهى عبارة يمكن أن تلخص الوضع المستحيل الذى تجد الدول والمناطق الفقير نفسها فيه، وهى تحاول أن تحمى الثقافة فى مجتمعاتها.

> الظروف الصعبة التى يعمل فيها صُنَّاع السينما فى العالم الثالث لا يمكن أن يدركها أقرانهم فى العالم الأول، وبصرف النظر عن الميزانيات الضعيفة والضرائب الجمركية على المواد، وتكاليف الإنتاج التى هى أعلى منها فى الولايات المتحدة وأوروبا، بصرف النظر عن ذلك كله فهم أمام أسواق محدودة وفقيرة عن تلك فى العالم الأول، بالإضافة إلى أنهم ينافسون أفلامًا أجنبية براقة رُصِدَت لها ميزانيات ضخمة ويُلْقَى بها فى دولهم وكأنها مستودع للقمامة (Shohat and Stam 1994: 256)

وبالرغم من ذلك، فإن معظم هذه الأفلام ذات الميزانيات الضخمة، يتم تصويرها فى الدول الفقيرة حيث العمالة رخيصة إلى حد كبير. هوليود مثلاً تستخدم المكسيك كثيرًا للتصوير. المغرب تعطى سنويا ما بين 500:600 تصريح للإنتاج الأجنبى من أفلام كبيرة إلى إعلانات تجارية، أما ما يجذب المخرجين إلى هناك فهو قوة العمل الرخيصة

والمناظر الجميلة والطقس الجيد، وبالرغم من ذلك فإن هذه الدول نفسها نادراً ما تستطيع أن تنتج أفلامها دون دعم من الدولة، على خلاف ما يحدث فى الدول الأوروبية الغنية. ويتساءل المخرج الأفريقى «إدريسا أويدراوجو – Idrissa Ouedraogo» ما إذا كان بالإمكان تبرير مساهمة الدولة فى صناعة السينما، عندما تكون هناك حاجة لاستخدام الأموال فى أشياء ضرورية مثل الآبار والمدارس والمراكز الطبية. (Barlet 1996: 84)، وعندما تلوح فرصة لعمل فيلم – وهو ما يحدث نادراً – لابد من أن يكون المخرجون الأفارقة مهيأين لمواجهة عقبات كثيرة مثل عدم توفر قطع غيار لأجهزة الإضاءة، واحتمال أن تتسبب عاصفة فى انقطاع الكهرباء لعدة أيام، وأن يكون لدى الممثلين أجهزة تليفونية، وأن تتعطل السيارات فجأة، أو أن يكون على ممثل ما أن يذهب لحضور عرس أحد أقاربه ممن يعيشون بعيداً فيتوقف التصوير عدة أيام! (pp. 240-3)

فى أواخر عام 1998 أقيم مهرجان ثالث للمسرح فى «باماكو» شاركت فيه فرق من مالى ودول مجاورة، وقد أشاد بالمستوى العالى للعروض وبراعة المشاركين ناقد فى «الليموند» الفرنسية، علق فى الوقت نفسه على المشكلات الرئيسية التى واجهت المهرجان والمتعلقة بالمعدات والاتصال والنقل والتمويل[16]. فى تنزانيا، مثلما فى غيرها من الدول هناك مشكلة أساسية تواجه فرق «الچاز» وهى الحصول على الآلات، التى يتم استيرادها بالعملة الصعبة، ولذلك فإن الموسيقيين الذين لا يملكون آلات يعتمدون على الإدارة أو الهيئة المسئولة التى تتحكم فيها وفيهم. (Malm and Wallis 1992: 116)

فى نيچيريا، كان بعض الموسيقيين يلتحقون بإحدى الكنائس الأمريكية الغنية (وهى كثيرة) التى تستخدم الموسيقى* لجذب الأتباع، والسبب طبعاً هو أن يحصل الموسيقى على جيتار كهربائى أو مجموعة إيقاع.

الدول الأوروبية تنتج مئات الألوف من الكتب سنوياً، بينما المتوسط فى الدول الأفريقية أقل من 1000 كتاب. متوسط عدد المكتبات العامة فى أى دولة أوروبية حوالى 1400 مكتبة حيث يستطيع الجمهور الحصول على المعلومات مجاناً. فى أفريقيا هناك 18 مكتبة تقريبا فى كل دولة (Hamelink 1994a: 41)، ويتحدث «تشارلز لارسون – Charles Larson» عن «مجتمعات بلا كتب ومجتمعات بلا قراءة ومجتمعات بلا مؤلفين» موجودة فى أفريقيا، ويتساءل: «وماذا عن المستقبل إذا كانت تحولات ما يسمى بعصر

المعلومات تتجنب الدول الأفريقية؟»، «لارسون» يرى أن عملية نزف الأدمغة التى يتعرض لها كُتَّابُ القارة، هى أحد الجوانب المقلقة فى الوضع الراهن» (Larson 2001: 147-8)

وهناك كذلك سؤال وثيق الصلة بذلك كله، عن اللغة التى ينبغى أن يكتب بها كتاب الدول الفقيرة. هل يكتبون بلغة أوروبية ليكون لديهم فرصة العثور على ناشر ولكى يوزع الكتاب على نطاق أوسع؟ أم يكتبون بلغاتهم كما ينادى بذلك الكاتب الكينى «نجوجى وا ثيونجو – Ngugi Wa Thiongo»، الذى يصر على أن الكتابة لابد من أن تكون بلغة الثقافة المستمدة منها. (Chabal 1996: 9-10). الخياران لهما تَبِعَات اقتصادية وثقافية. فرص إيجاد ناشر يتعهد التوزيع العالمى للكتاب ضيقة، وأسواق الكتب المكتوبة بلغات أفريقية قد تكون صغيرة جداً لدرجة أن الناشرين العاملين فى هذا الميدان لا يصمدون، أما تدبير أموال من أجل الترجمة فهى مسألة غير واردة فى معظم الأحوال.

عملية توزيع أعمال الفنانين من الدول غير الغربية فى تدهور. قبل عقود قليلة، كان ما زال من المعتاد أن توزع كتب مؤلفين من دول أمريكا اللاتينية بسهولة فى ذلك الجزء من العالم. كان ما يصدر فى «بيونس أيرس» سرعان ما يصل إلى «سنتياجو» فى شيلى مثلاً، ولكن هذه الدول أكثر عزلة – ثقافياً – عن بعضها البعض. شركات النشر الإسبانية والألمانية والشركات الموجودة فى الولايات المتحدة قامت بشراء العديد من دور النشر فى أمريكا اللاتينية، وهو ما يعنى أن البنية التحتية للنشر فى المكسيك على سبيل المثال قد دمرت تماماً. بالرغم من ذلك كله تقوم التكتلات الثقافية الغربية بتدشين كثير من كُتَّاب أمريكا الجنوبية الجيدين فى السوق العالمية، وعلى أثرهم يظهر كُتَّاب أقل مستوى منهم، ولكنهم ما كانوا ليجدوا فرصة، وإذا كان ذلك جيد بالنسبة للسوق العالمية فهو ليس جيداً بالدرجة نفسها بالنسبة للتبادل الثقافى فى أمريكا اللاتينية نفسها، وعندما تنحسر موجة أمريكا اللاتينية هذه لن يكون هناك تقريباً أية بنية تحتية لإنتاج وتوزيع وترويج مؤلفات كُتَّاب من شبه القارة.

توزيع الأفلام الأفريقية فى أفريقيا لا وجود له فعلياً؛ فالوضع المسيطر للشركات الأجنبية يجعل التوزيع الأفريقى المستقل شيئاً شاذاً. (Diawara 1992: viii)، أما فكرة وصول أحد الأفلام الأفريقية القليلة إلى دور العرض الأوروبية فهى حلم نادر تحقيقه. (Barlet 1996: 276-7). إذ أن أى مُنْتَج أفريقى لا ينتقل إلى خارج القارة بالسعر الذى

يحدده الأفارقة، ويشير المثّال الغانى «كوفى سيتورچى – Koffi Setordji» إلى أن السوق الغربية هى التى تقرر ذلك بالنسبة للفنون البصرية[17].

تقيم «هرارى» عاصمة زيمبابوى معرضاً دولياً للكتاب كل عام يشارك فيه بشكل دائم أهم الناشرين البريطانيين؛ حيث تعرض «هينمان – Heinemann» كتبها التعليمية الجديدة – وبالطبع – سلسلتها الشهيرة عن الكتاب الأفارقة، وتروج لكل إنتاجها بواسطة كتالوجات فخمة. الفارق شديد الوضوح عند مقارنة ذلك بأسلوب العرض الهزيل لكتب الناشرين الأفارقة المطبوعة على ورق شديد الرداءة وصفحات مكدسة بالنصوص ودون أغلفة تقريباً[18].

العلاقات غير المتكافئة بين الدول الغنية والدول الفقيرة تظهر أيضاً فى كون الكثير من الفنانين من العالم الثالث يقضون معظم وقتهم فى الدول الغربية، وبالتالى يصبح إسهامهم ضعيفاً فى تطوير الحياة الفنية فى بلادهم وأقاليمهم الأصلية، كما أن أعمالهم تتأثر كثيراً بتجربتهم فى الغرب أكثر منها بالمناخ الاجتماعى والثقافى فى الوطن، وتلك كلها معوقات لتطور الإبداع الفنى فى الإطار المحلى. المعروف أنه كانت هناك دائماً، وما زالت، مؤثرات ثقافية من عدة اتجاهات، ولكن هؤلاء الفنانين، فى هذه الحالة بالتحديد، يجدون أنفسهم مضطرين بدرجة أو أخرى لمغادرة بلادهم بسبب ظروف غير مواتية (Hannerz 1990: 243)، بينما الفنانون الغربيون الذين يبحثون عن الإلهام فى مكان آخر يملكون حرية الاختيار دائماً، ولديهم القدرة على السفر متى وأينما أرادوا، ويستطيعون العودة إلى بلادهم متى شاءوا؛ حيث يجدون من التسهيلات التى تمكنهم من الإبداع الفنى، أكثر مما يمكن أن يحلم به فنان من دولة فقيرة.

بعض الفنانين يضطرون للفرار من بلادهم لتجنب التعذيب وربما ما هو أسوأ، وكثيرون من العالم الثالث يذهبون إلى أماكن أخرى لأسباب اقتصادية، وعدد كبير من مبدعى الفنون البصرية الأفارقة يجدون أنفسهم واقعين فى شرك منظومة القاعات والمعارض الغربية وما لذلك من عواقب غير متوقعة تأتى عادة على غير هواهم. فى هذا السياق، يقول «سيدنى ليتلفيلد كاسفير – Sidney Littlefield Kasfir» إن «قاعات العرض التجارية فى الخارج كثيراً ما تحتفظ لعدة سنوات بأعمال لفنانين أفارقة، لم يحاول أحد شراءها، دون إعادتها لهم أو تعويضهم عنها مادياً» (Kasfir 1999: 31-3)

كثير من الموسيقيين الأفارقة، بمن فيهم نجوم «الراى» الجزائريين مثلاً، يعتمدون على باريس لتسجيلاتهم، وأحيانًا على لندن ولوس أنجلوس. (Daoudi and Milani: 1996. 14; Bender 1992: 94-5) فى هذا العالم الغربى يستطيعون أن يكسبوا من إقامة الحفلات الموسيقية رغم صعوبة الابتعاد عن الوطن لفترة طويلة، وهناك عدد كبير من الموسيقيين المعاصرين من الاتحاد السوڤيتى السابق يعيشون فى الخارج الآن، «كوندورف»، على سبيل المثال، يعيش فى كندا و«جوبايدولينا» تعيش فى «هامبورج» و«سميرنوف» و«فيرسوڤان» فى لندن، وهناك من يخرجون لمدة عام مثلاً ويعودون (Peters 1995: 122-3)، وتؤكد «مارتا ساڤجليانو – Marta Savigliano» – وهى راقصة وباحثة فى الشئون السياسية – على أهمية أن يمتد معنى «المنفى» ليشمل أولئك المشردين عن ديارهم وثقافاتهم نتيجة تقلبات الاقتصاد العالمى (Savigliano 1995: 243)

فى سنة 1995 تنبأ «چون لينت – John Lent» بازدحام السماوات الآسيوية، مضيفًا أن الكثير من القنوات التلفزيونية المصوبة من السماء سيكون أمريكيًا (Lent 1995: 3)، وقد حدث (Gupta 1998: 64-75)، وهناك معركة تستخدم كل الوسائل الممكنة لتقديم إطار محلى لغة ومضمونًا لعشرات من الأسواق المتفرقة. وباستخدام التكنولوچيا الرقمية الجديدة وتسعة من أجهزة التلقى والاستجابة (Transponders) على القمر الاصطناعى «آسيا سات-٢-Asia Sat2» أصبح لدى تلفزيون STAR-TV الذى يملكه «روپرت ميردوخ – Rupert Murdoch» الإمكانية لكى يوزع منتجات ما بين 40:20 قناة جديدة من قاعدته فى «هونج كونج» عبر منطقة ممتدة من اليابان إلى الشرق الأوسط، أما البرامج فتقدم بالماندارين والهندية والإنجليزية، وإن كان التغلغل فى الأسواق الفردية يتطلب مغامرة واستثمارًا كبيرين[19]. الناس يفضلون مشاهدة برامج بلغاتهم، وهذا هو التحدى الذى يواجه التكتلات الثقافية الغربية؛ حيث إن جذب انتباه الجماهير المتنوعة من خلال برامج بلغاتهم، ينطوى على مخاطرة استثمارية، وهو أمر معقد من الناحية التنظيمية أيضًا، ويذكرنا «وليم شوكروس – William Shaw-cross» بأنه «من الصعب أن نبالغ فى أهمية استحواز «ميردوخ» على «STAR»، إن طبعة قدم أقمارها الصناعية تغطى كل أسيا والشرق الأوسط، وهناك بالفعل ما يقرب من 3 بليون من البشر تحت طبعة القدم هذه، أى حوالى ثلثى سكان العالم» (Showcross 1993: 10-11)

ولقد أدرك - بالطبع - الزعماء الآسيويون من بكين إلى جاكارتا أن هذه الحقيقة تمنح «News Corp»، التكتل الضخم الذى يملكه «روبرت ميردوخ»، القوة والنفوذ، وبدأوا يتكلمون عن حماية القيم والتقاليد الآسيوية، وكان «داتوسيرى مهاتير محمد»، رئيس وزراء ماليزيا، يتساءل عن السبب الذى يجعل «ميردوخ» يدفع ذلك الثمن الضخم فى "STAR" إن لم يكن بهدف التحكم فى الأخبار التى تصل إلى آسيا، وقد نضيف إلى تساؤله الفنون والآداب وأشكال التسلية الأخرى. كان رد "NewsCorp" الذى جاء سريعاً هو أنها تريد أن تجعل من STAR-TV «خدمة تستمتع بها الأسر الآسيوية فى منازلها، خدمة ستجدها حكومات المنطقة ودودة ومفيدة»، بيد أن هذا الرد يستدعى أسئلة كثيرة. لماذا يكون من حق التكتلات الثقافية الغربية أن تقدم هذه الخدمة فى آسيا كلها بشروط احتكارية؟ ألا يستطيع الآسيويون تسلية أنفسهم؟ لماذا يكون من الأفضل أن يسيطر عدد قليل من التكتلات الاحتكارية على إنتاج وتوزيع وترويج السلع والخدمات الفنية؟ ألا تتناقض هذه الهيمنة مع المبادئ الديمقراطية لتنوع شروط صنع وبيع وتلقى الفنون والآداب؟

«لقد خيم علينا الوهم، وليس أمامنا غير أن نقبله بوصفه مكوناً أساسياً من مكونات تحرير الاقتصاد الذى تروج له الحكومة تنفيذاً لإملاءات البنك الدولى وصندوق النقد الدولى واستراتيچيات «روبرت ميردوخ» التوسعية فى التسويق»، هذا ما يقوله «رستم باروكا - Rustom Bharucha» الذى يرى أن أكثر أشكال هذا الوهم خداعاً نجدها فى التلفزيون.

> فى ذلك الحشد من المواد الاستهلاكية التى تعرض فى الإعلانات مصحوبة بأساليب حياة أجنبية غريبة عن ملايين المشاهدين، عالم السلع الكمالية هذا الذى لا يمن الوصول إليه رغم رؤيته بشكل مباشر، ربما يكون هو أقسى الأوهام التى يبتلى بها شعب ما، يزداد فقره بما يتناسب مباشرة مع فتنة رأس المال التى يدبرها ويوجهها الإعلام وحلفاؤه.
> (Bharucha 1998: 168)

هناك آثار أخرى كذلك تشير إليها كل من «شينا مالورتا - Sheena Malhorta» و«إيڤريت روچرز - Everett Rogers» عندما تذكران تأثير التلفزيون الغربى على مفهوم

المرأة الهندية «المثالية». كانت المرأة الهندية المثالية فى السابق هى المرأة مكتنزة الصدر عظيمة الفخذين والبطن، فى التسعينيات تغير نموذج الجمال فى المرأة الهندية ليصبح أكثر اتساقًا مع المفهوم الغربى الذى يرى أن «الجميل هو النحيل»، هذا التغير فى نظر «مالورتا» و«روچرز»:

> غير صحى لأن جسد الأنثى الهندية عموما ضخم من أسفل، أما الشكل الغربى أو نموذج الدمية «باربى» الذى يُرَوَّجُ له فى الإعلانات فلا يمكن تحقيقه بالنسبة لمعظم النساء الهنديات. ولأول مرة تظهر فى الهند أمراض فقدان الشهية للطعام والشره المرضى ومشكلات الأكل عمومًا، وهو ما لم يكن معروفًا فى الهند قبل استيراد البرامج التلفزيونية من الغرب، كما حدثت زيادة هائلة فى عدد عمليات التجميل مثل تكبير أو تصغير الصدر وشفط الدهون وجراحات تجميل الأنف التى تجرى فى الهند. (Malhorta and Rogers 2000: 411-12)

السوق الصينية وقوامها حوالى 1.2 بليون شخص، تنتظر من يدق أبوابها، وأهم ما ينقصهم هناك هو القليل من المرح كما يقول «روبرت ميردوخ» (Shawcross 1993: 240)، ولعبة «ميردوخ» القادمة فى الصين يمكن تلخيصها فى: «اعطِ كثيراً وخذ قليلاً». من الصعب الحصول على الموافقة على البث وجمع اشتراكات وبيع إعلانات. فى مارس 1999 قالت هوليود إنها تلقت أولى الإشارات عن أن الصين قد تكون مستعدة للسماح بمزيد من الأفلام، وكان «چاك ڤالينتى – Jack Valenti» رئيس الاتحاد الأمريكى للصور المتحركة يحث الصين على فتح أبوابها للاستثمارات الأمريكية فى الاستوديوهات والإنتاج المشترك ودور العرض. وبعد نقاش مع «دنج چيان چن – Ding Guangen» رئيس الدعاية فى الحزب الشيوعى و«صن چيا زن – San Jiazhen» وزير الثقافة، قال إن الاتحاد الأمريكى يود أن يأتى لبناء مجمعات لدور عرض سينمائية تجذب مستهلكى الأفلام الصينية والأمريكية (International Herlad Tribune march 1999).

الصناعات الثقافية اليابانية تكتسح الأسواق فى جنوب شرق آسيا على نطاق واسع، إلا أن البضائع المستوردة من اليابان فى إطار هذه العملية بدأت تهمل الصورة التقليدية للثقافة اليابانية والخصوصية الإثنية. والملاحظ أن المنتجات الثقافية اليابانية

أصبحت تستمد بعض عناصرها من أصول أمريكية أو بريطانية؛ فاليابان تقوم بتجميع وتغليف سلع ثقافية من أماكن مختلفة وتبيعها لدول أخرى، ويعتبر «ليوتشنج» «البنك – Punk» مثالاً على ذلك. عندما وصلت الظاهرة إلى اليابان «فقدت معظم تدميريتها وتأثيرها بالرغم من أن الأسلوب ظل كما هو. (Ching 1996: 183). ملاحظات «تشنج» توصلنا إلى استنتاج أن هناك عملية مزدوجة لإزالة الصبغة محلية عن المنتجات الثقافية اليابانية: تأثير ثقافى غربى على اليابان، وبعد وضع لمسات يابانية تجد السلع طريقها إلى بلاد أخرى كما حدث فى حالة موضة «البنك» فى الأزياء التى صدرتها اليابان إلى تايوان مثلاً» (p.83).

ويعقد «دنج تزان لى – Ding- Tzann Lii» مقارنة طريفة بين سيادة هوليود على العالم و«الإمبريالية الهامشية» التى تمارسها هونج كونج مثلاً:

> إنتاج هوليود السينمائى آفاقه دائمًا عالمية؛ فهو لا يستهدف منطقة بعينها ليجد فيها جمهوره، هدفه العالم بأسره، فى ظل هذه الظروف يصنع شكلاً يصلح لكل مكان لكى تمتد الرأسمالية على مستوى العالم وليس محليًا، ولأنها تقع على الحد الخارجى، لا تنظر هونج كونج إلى العالم بأكمله كجمهور أو مستهلك محتمل، ومن هنا فهى تكتفى بالمجتمع الصينى أو بآسيا على الأكثر» (Chen 1998: 128).

هذا التحديد الإقليمى، يُمكِّن هونج كونج من وضع الخواص الإقليمية محل الاعتبار.

وفى الولايات المتحدة بدأت ظاهرة أخرى – من ظواهر إزالة الصبغة المحلية – تتشكل، فهذه ميامى – فلوريدا فى الطريق لأن تصبح العاصمة الثقافية لأمريكا اللاتينية (McChesney 1999: 106) المركز الرئيسى لـ«MTV Latino» موجود هناك، «EMI Latino» نقلت مركزها الرئيسى من لوس أنجلوس إلى هناك فى مطلع سنة 1997، وفى السنة نفسها افتتحت Universal مكتبًا للموسيقى اللاتينية فى المدينة، وبذلك انضموا إلى أنشطة رئيسية أخرى تحمل ماركة «اللاتينى» هناك، وفى شهر يونيو من كل عام تنعقد فى ميامى السوق الدولية «Midem American» لحقوق النشر والتسجيلات وأفلام القيديو الموسيقية» وفى ميامى أيضًا تجد «CMT Latin America» القناة مزدوجة اللغة،

و«HTV» أهم قناة فى الولايات المتحدة متخصصة فى موسيقى أمريكا اللاتينية و«Cisneros Television» الذى يبث من كندا إلى الأرچنتين[20]، وفى ميامى أيضًا يُعْقَد مهرجان سينما أمريكا اللاتينية.

ويورد «كيت نيجوس - Keith Negus» بعض أسباب تلك الخطوات من قبل الصناعات الثقافية التى ترى فى أمريكا اللاتينية سوقًا واحدة يمكن التعامل معها، أسهل مما هو مع منطقة واحدة فى الولايات المتحدة.

> تعتبر ميامى قاعدة مناسبة لعدة أسباب، فمن الناحية الاقتصادية نجد أن العقارات والمكاتب أرخص منها فى نيويورك ولوس انجلوس، كما أن ميامى تقع فى ملتقى طرق المواصلات إلى الولايات المتحدة والكاريبى وأمريكا اللاتينية. وهذا مهم حيث إن السوق اللاتينية فى الولايات المتحدة مرتبطه بالموسيقيين والمستهلكين فى أمريكا اللاتينية. ولأن شركات الموسيقى تتعامل بشكل أساسى مع أنشطة إعلامية أخرى، تبرز أهمية ميامى بسبب وسائل الإعلام التى تعتمد على اللغة الإسپانية المتمركزة فى المدينة (الإنتاج التلفزيونى والإذاعى والمطبوعات). كما يوجد فى ميامى كذلك عدد كبير من استوديوهات التسجيل الممتازة»
> (Negus 1999: 143)

كثير من نجوم أمريكا اللاتينية يقومون بشراء منازل فى ميامى التى يتكرس وضعها باضطراد كعاصمة لأمريكا الجنوبية.

وفى البرازيل، تلك الدولة الضخمة، يمكن أن نجد شكلاً آخر من أشكال إزالة الصبغة المحلية عن المنتجات الثقافية. فى الستينيات ساعدت «Time - Life» - باعتبارها غطاء للمخابرات المركزية الأمريكية - «روبرت مارينو - Robert Marinho» لكى ينشئ قناته التلفزيونية «Globo» التى ساعدت النظام العسكرى فى البرازيل، وقام النظام بدوره بمكافأة القناة عن طريق تقديم دعم ضخم لها، يتمثل في شبكة اتصالات، من أموال دافعى الضرائب، بالإضافة إلى منظومة قمر اصطناعى وسيل من الإعلانات الحكومية، وكان ذلك كله انحيازا لها وتمييزا عن الشبكات المنافسة مما أدى إلى إفلاس معظمها، وبالمخالفة للقانون الدستورى الذى ينص على أن «وسائل الاتصال

الاجتماعى ينبغى ألا تكون مادة للاحتكار المباشر أو غير المباشر» (Article 220) (Herman and McChesney 1997: 163-5)

كما تم بناء أبراج الميكروويف على مسافة 60 كليو متراً فيما بينها لكى يصل الإرسال التلفزيونى إلى كل المدن الرئيسية فى البرازيل، وكانت Globo تستطيع أن تستأجر نصف كمية الوصلات المتاحة طول الوقت.

وفى حالة البرازيل أيضًا، يمكن أن نرى شكلا مزدوجا لإزالة الصبغة الإقليمية. شكل البرامج، بما فى ذلك المسلسلات التلفزيونية، مستمد من شكل برامج التسلية الأمريكية، كما أن الأكثر تأثيراً - كما يرى «چيسس مارتن باربرو - Jesus Martin barbero» هو «استيراد النموذج التلفزيونى لأمريكا الشمالية، وهو ما يعنى خصخصة الشبكات»، ويوضح ذلك بقوله: «جوهر النموذج هو التوجه نحو تحديد جمهور واحد عن طريق التلفزيون وإعادة امتصاص الفوارق الاجتماعية والثقافية فى البلاد لدرجة تمتزج فيها درجة عالية من الاتصال مع درجة عالية من الربح» (Martin Barbero 1993 a: 180-1)

ويلاحظ «مارتن باربرو» أن توجه التلفزيون لتكريس خطاب يعتمد على تقليل الفوارق بين الناس إلى أدنى حد، لكى يخاطب أكبر عدد منهم، ويؤكد أن التلفزيون يحاول أن «يمتص الفوارق بقدر الإمكان»، كما يؤكد أنه يستخدم كلمة يمتص لأنها «أفضل وصف لمحاولة التلفزيون إنكار الفروق: وإظهارها منزوعة من أى تناقضات كامنة بينها». وبإنشاء فضاء وطنى تتراجع أهمية الملامح المحلية والإقليمية الفارقة وكل التناقضات والخبرات فى البرازيل، أمام المادة الموحدة التى تقدمها Global، والتى تتضمن رسائل تجارية فى برامجها فى كل دقيقة تقريبًا.

وبالرغم من وجود أمثلة كثيرة على أن التنوع الفنى ما زال مزدهراً، لابد من أن نعترف أيضًا بأن الشروط المواتية للإبداع الفنى وتوزيعه وترويجه قد دمرت، فكيف يمكن أن نُقَيِّم هذين الوجهين للعملة؟ هناك ثلاث ملاحظات، أولاً: فى الوقت الذى توجد فيه مبادرات فنية كثيرة فى كل مكان، يقل دعم البنية التحتية باستمرار بما لا يجعل التنوع هو العامل السائد فى الحياة الثقافية، وبدلاً من ذلك تحتل الاحتكارات الثقافية

وضعا فى السوق يجعلها تؤثر تماماً على خيارات الناس بالنسبة للأماكن التى يذهبون إليها وعندما يفكرون فى شراء أو قراءة شىء.

ثانياً: يزداد ابتعاد الحياة الثقافية عن الطابع المحلى باستمرار، وتصبح السوق العالمية للمنتجات الثقافية مركزة، وطاردة للصناعات الثقافية الصغيرة والمحلية، وفى هذا السياق يشير تقرير التنمية الإنسانية لسنة 1999 إلى أن:

> هناك سيطرة متنامية للمنتجات الأمريكية على سوق صناعة التسلية - السينما والموسيقى والتلفزيون - بينما تتدهور هذه الصناعة نفسها في كثير من الدول. وبينما تصنع الهند أكبر عدد من الأفلام سنوياً، فإن هوليود هى التى تصل إلى جميع الأسواق، وتحصل على أكثر من 50٪ من العائدات من الأسواق الخارجية بعد أن كانت هذه النسبة لا تزيد عن 30٪ فى سنة 1980. وفى سنة 1996 كانت حصتها من سوق الفيلم فى أوروبا 70٪. (بعد أن كانت 56٪ فى سنة 1987)، ومن سوق أمريكا اللاتينية 83٪، ومن السوق اليابانية 50٪، وبالمقابل فإن نسبة الأفلام الأجنبية فى الولايات المتحدة نادرا ما تصل إلى 3٪ من السوق.
>
> (Human Development Report 1999: 33-4)

ثالثاً: تعرضت الدول الفقيرة لأضرار اقتصادية بالغة أكثر من مرة، ويصبح من الأكثر صعوبة بالنسبة لها دعم الحياة الثقافية عن طريق التمويل العام، وفى الوقت نفسه لا تستطيع مؤسساتها الثقافية المحلية الحفاظ على وضع قوى فى السوق فى مواجهة الاحتكارات الكبرى، ويجب كذلك أن نضع فى اعتبارنا عملية نزف الأدمغة المستمرة، بالإضافة إلى التركة التى خلفها الاستعمار؛ ففى البلاد المستَعْمَرَة كان الأفارقة والآسيويون يذهبون إلى المسارح المملوكة لأوروبيين لمشاهدة أفلام أوروبا وهوليود مثلاً، وكان ذلك يحدث نوعًا من «شيزوفرانيا» المشاهدة أو الازدواجية لدى المواطن فى البلاد المستعمرة» (Shohat and Stam 1994: 347)

ويذكر «سيدو سول - Seydou Sall» فى تقريره عن «علاقات الشمال بالشمال» والذى يحمل عنوان: Towns and Development، أن «أسوأ جرائم الاستعمار كانت هى

إضعاف مشاعر الثقة بالنفس لدى الشعوب وجعلهم يعتقدون أن الثقافة الغربية والدين الغربى والقيم الغربية والنماذج الفكرية الغربية والتكنولوچيا الغربية، كلها أرقى مما لديهم» (Shuman 1994: 52)

والواضح أن هذا موضوع خلافى، كما رأينا فى مثال السينما التركية حيث تراجع الإنتاج إلى حد كبير، وبالرغم من ذلك كانت بعض الأفلام التركية القليلة التى صنعها مخرجون أتراك تحظى بانتشار كبير، ومن أسف أنه لا توجد أمثلة كثيرة من هذا النوع.

العالم التقليدى والشعبى والعام

هناك انطباع عام بأن تقدير العالم يتزايد لما يسمى بالأشكال التقليدية فى الفن والثقافات الشعبية، والثقافات ذات القواعد الجماهيرية، والفنون والآداب القادمة من دول غير غربية ويجمع بينها قواسم عالمية مشتركة، مثل الموسيقى «العالمية». إلا أن الأمر لا يخلو من تناقض ومن تطورات إشكالية أيضًا.

صعود الرأسمالية الاستهلاكية، وانتشار التكتلات الثقافية الاحتكارية على وجه الخصوص، أديا إلى اتساع الفجوة بين الحياة اليومية العادية وعملية الإبداع الفنى. المجتمعات «التقليدية» لم تعد موجودة فى أى مكان تقريبًا، ولذلك تبعاته بالنسبة للأشكال التقليدية فى الموسيقى والرقص والقص والتمثيلات البصرية على اختلافها، أما الموجود فيها فقد تأثر على نحو أو آخر بالاتجاهات الحديثة، ويجب كذلك ألا ننسى كما يقول «رستم باروكا – Rustom Bharucha» إنه:

> «إذا كان القديم أو التقليدى يعيش اليوم، فذلك لأنه كان يتغير دائمًا على مدى التاريخ، أما كيف كان يتغير فى داخل إطاره الأدائى والثقافى، فذلك ما لم يتم تسجيله، بل لعله كان يسقط من الذاكرة؛ فالتغير كان يحدث ببطء وبشكل عضوى حسب الاحتياجات الكبرى للمجتمع، وفى السنوات الأخيرة فقط أصبحت التغيرات فى العروض التقليدية مرئية وواضحة للعيان بشكل مفاجئ؛ نتيجة أسباب خارجية مثل السياحة والتوثيق السينمائى والتفاعل الثقافى. (Bharucha 1993: 196)

لنقم معًا بجولة سريعة فى التاريخ. يضم مجال الفنون التقليدية إبداعات جماعية بشكل عام، إلا أنه كان وما زال فى كل مجتمع أشكال فنية شديدة الحرفية أيضًا، وكانت هناك تقاليد راقية فى القصور التى كانت تستخدم الموسيقيين ومحركى الدمى والراقصين والممثلين، بينما كان الكثير من الأعمال الفنية متداخلا مع الطقوس الدينية. (Barber 1997: 3, Epskamp 1989: 77)

وكان مصطلح الفن الشعبى أو الفولكلور يستخدم دائمًا ليعنى أشكالاً تقليدية من الفن، كما امتد إلى أشكال شائعة أخرى تشمل تنوعًا عريضًا من الإبداعات الفنية من المجتمعات المحلية، باستثناء فنون الطبقة الراقية – قبل أن تستولى الصناعة الثقافية على مساحة كبيرة من الحياة الثقافية.

مفهوم الفن الشعبى (بمعنى المنتشر والشائع بين عامة الناس) يتضمن – على نحو أكثر تحديدًا – الفنون التى نبعت عن مجتمعات الطبقات العاملة المدينية فى القرن التاسع عشر، وكان يقوم بها أفراد محترفون، وكانت تنجح بقدر ما كانت تعبر عن قيم وتوجهات جماعية يقوم الفنانون بتأكيدها وإعادتها مرة أخرى إلى الجمهور العام. (Barber 1997: 3)، كما كانت تشبه فى أساليبها الفنون الأكثر تقليدية فى الثقافة المحلية، ولكن إنتاجها واستهلاكها كانا أقل ارتباطًا بوظائف أو طقوس دورة الحياة التقليدية. (Manuel 1988: 2-3)

بهذا التعريف للفنون الشعبية (بمعنى انتشارها وشيوعها بين العامة)، فإن العلاقة بين عملية الإبداع الفنى والمجتمع ككل تظل موجودة. هذه العلاقات لها خواص تختلف باختلاف الثقافات، كما أنها متغيرة مع الزمن.

التغيرات الكبيرة تحدث عندما تضعف العلاقة وتتلاشى بين المجتمعات الموجودة، أيًا كان تعريفها – والعملية الفنية. يقول «چيوس مارتن باربرو»، وفى ذهنه مثال الحرف الهندية، إن تزايد حدة الفقر بين المزارعين والتضخم السكانى وانخفاض أسعار المنتجات الزراعية، كل ذلك يدفع بسكان المناطق الزراعية والقروية إلى المدن التى تتركز فيها الكثافة السكانية، فى مثل هذه الظروف يكون إنتاج الحرف اليدوية شديد الأهمية حيث يصبح مصدر الدخل الرئيسى فى بعض المجتمعات. هناك ضغوط خارجية أخرى من الاستهلاك الرأسمالى، ويلاحظ هنا وجود تناقض كما يقول، وهو أن «التوجه نحو

وضع توحيد قياسى للمنتجات ومجانسة الأذواق يتطلبان إيجاد وسيلة لضمان أن يفى الإنتاج بمتطلبات السوق، وذلك بتحديث التصميم وتطوير المنتج من وقت إلى آخر». (Martin- Barbero 1993a: 190)، كما أن منتجات الحرف اليدوية تسهم فى هذه الحاجة المستمرة للتطوير، بندرتها وخصوصيتها وربما بما فيها من عيوب وعدم إتقان.

كل ذلك يترجم إلى حنين لكل ما هو طبيعى وفطرى، وإلى افتتان بما هو غريب وعجيب، وبالتالى يفتح الباب أمام السياحة، وربما لضغوط خارجية قوية. السياحة تُحَوِّلُ الثقافة الفطرية لشعب ما إلى عَرْضٍ للتسلية والترفيه، وتفرض تنميط الاحتفاليات والأزياء، والمزج بين البدائى والحديث، على نحو يُبْقِى دائمًا على فوارق بين الاثنين وتبعية الأول للثانى. وأخيراً، كما يقول «مارتن باربرو»:

> هناك الضغط الخارجى من الدولة، الذى يحول الحِرَف أو الرقصات إلى إرث أو وقف مملوك للدولة، وهذا يُعلى من شأن الثقافات الأصلية باعتبارها رأسمالاً ثقافيًا ويستغلها أيديولوچيًا لكى يُظْهِر الميل نحو التفتيت الاجتماعى والسياسى للبلاد... منتجات المجتمع تصبح معزولة عن الثقافة المحلية، والأجزاء والشظايا المتناثرة يتم استيعابها فى نموذج قومى لكل الثقافات المحلية، نموذج يصبح مطلبًا نمطيًا للعادات والمنتجات الصناعية من كل الثقافات التى لا تستطيع تلك المجتمعات المحلية أن تعيش بدونها. وهكذا تتحول أساليب إنتاج الأشياء الحرفية فى المجتمعات الأصلية إلى وسائل وسيطة للتشتت والفردانية. هناك عدم اتساق فى العلاقات بين الأشياء واستخداماتها، بين إيقاع الحياة والممارسة. (Martín- Barbero 1993a: 190-1)

ويمكن أن نتبين كثيراً من التطورات فى مثل هذه العمليات، ففى قرية «تنجيننج» فى «زيمبابوى» بدأت مجموعة من النحاتين عمل خط إنتاج منحوتات من «السربنتاين»، وهو نوع من الحجر موجود بوفرة فى المناطق القريبة منهم، ورتبوا كل شىء بحيث تكون موضوعاتهم مناسبة للسوق. كانت منتجاتهم جيدة فذاع صيتهم بين الدبلوماسيين ورجال الأعمال على نحو خاص، وما حدث هو أن معظم هذه المنتجات كانت تخرج من البلاد، من مكان إنتاجها المباشر إلى أيدى الأجانب، كان عملهم يحظى

بالاحترام والتقدير فى زيمبابوى كذلك، إلا أن أحداً لا يقدر على شراء هذه المنتجات بما فى ذلك المتحف الوطنى فى «هرارى»، كما حدث تطور آخر وهو أن بعضهم أصبحوا معروفين بالاسم كفنانين منفردين وليس كأعضاء فى جماعة. (Rozenberg 1994)

ظاهرة مشابهة، كمثال على اختفاء المجتمع الثقافى عن الأبصار حدثت فى القرية اليابانية «سارايًاما» تحت تأثير الأفكار الفنية لـ «ياناجى مونى يوشى – Yanagi Muneyoshi» (1889–1961) مؤسس حركة الحرف اليدوية الشعبية فى اليابان (مينچى – Mingei)، وكان يرى أن الأشغال اليدوية لكى تكون جميلة، لابد من أن تصنع من مواد طبيعية محلية فى ظل روح من التعاون وإنكار للذات؛ فالحرفى من المفترض أن يعمل فى توافق مع الطبيعة لا يحدوه المكسب المادى، وحاول أن يطبق هذه المثل العليا فى «سارایاما»؛ حيث كان الناس يعيشون فى فقر شديد، وفى أواخر الخمسينيات، كانت مبادئ «ياناجى» قد انتشرت، ولأن خزف «سارایاما» كان جميلاً وذا خصوصية، كان كثيرون يقبلون على شرائه من هذه المنطقة، كما كان الزائرون يتدفقون لمشاهدة الخزافين أثناء العمل. صحيح أن معظمهم كانوا يذهبون للسياحة، ولكن بعضهم كان يعتبر الرحلة إلى «سارایاما» نوعًا من الحج؛ لأن هذا المجتمع وخزفه كانا يعبران عن أفكار «ياناجى» لما ينبغى أن تكون عليه الحرف الشعبية الحقيقية. (Moeran 1989- 76: 93)

ويقول «مويران – Moeran» إن:

> «هذا التزايد فى طلب المستهلكين هو سبب كل التغيرات التى حدثت فى عملية التنظيم الاجتماعى لصناعة الخزف فى السنوات العشرين الماضية. الخزافون اكتشفوا أنهم يستطيعون أن يبيعوا كل ما يصنعونه أيا كان، وأنهم كلما أمضوا وقتًا أقل فى تحضير المواد يستطيعون تشكيل عدد أكبر من القطع فى دولاب الخزف، وكلما شكلوا قطعًا أكثر، زاد دخلهم. واكتشفوا أن العمل بالزراعة يصبح أقل جدوى من الناحية الاقتصادية وأن التعاون يقل، ويظهر التفاوت فى الوضع الاجتماعى على أساس الثروة والموهبة ويقل الاهتمام بالتضامن الاجتماعى. ولأن

الخزافين يستخدمون أسلوبين فنيين فى عملهم ويتوقفون عن العمل معًا، ولأنهم يبدأون فى تحقيق ثروة، ويبدأ الناس يعترفون لهم بمواهبهم الفردية، يقول كبار العاملين فى حرفة الخزف أن نوعية خزف «سارايا ما» تتدهور بسرعة. المبادئ والمثل الفنية ينتهى بها الأمر لتصبح مدمرة لبعضها بعضًا.

«سيدنى كاسفير» يشك ما إذا كانت تلك هى الحال نفسها عندما ينجح فنانون من دول غير غربية فى أن يجدوا سوقًا لمنتجاتهم، وعندما يتحدث عن كينيا، يفكر فى ظاهرة «الفن السياحى» فيقول:

> يبدو أن الفن السياحى يتضمن كل ما يتم صنعه بغرض البيع، وربما يكون من السهل أن نعين ما هو مستثنى منه: الفن «العالمى» الذى يصنعه فنانون أفارقة ويُباع فى دائرة قاعات العرض، الفن «التقليدى» الذى يصنع فى مجتمع فطرى طبيعى، والفن «الشعبى» الرائج والمنتشر وهو ليس فنًا تقليديًا وإن كان يباع أيضًا أو يُعرض أو يُؤدى أمام الناس. (Oguibe and Enwezor 1999: 100-1)

وإذا لم يكن «السائح» فى الفن السياحى هو عامل التمييز الأساسى الذى يمنع السلطات الغربية من السماح بقبوله فى مجموعة الفنون المعترف بها، فمن المسئول إذن؟ ربما يكون الاعتقاد بأنه رخيص أو خام أو يتم إنتاجه بكميات كبيرة، ولكن كل الفن الإفريقى رخيص بالنسبة للسوق قبل وصوله إلى الغرب»، وماذا عن الإنتاج بكميات كبيرة؟ كما يتساءل سيدنى كاسفير:

> حتى التحفة الصغيرة صناعة يدوية، أما الانتاج بكميات كبيرة فيعنى استخدام أساليب قياسية وخطوط تجميع، وحتى ذلك لا يعتبر وصفًا دقيقًا لما يحدث فى تعاونية يعمل فيها نقاشون أو نحاتون. حتى فى التعاونيات الكبيرة مثل تلك الموجودة فى شانجاموى خارج «ممباسا» نجد مئات الحفارين أو النحاتين مقسمين إلى مجموعات صغيرة، كل منها مكون من عشرة أفراد تقريبًا، وبينهم علاقات ممتدة على مدى

سنوات، ويقومون بتدريب الصبية الذين قد يكونون من أقاربهم ومن القرية نفسها فى «أوكامبانى». (Oguibe and Enwezor 1999)

ويؤكد «ت. إسكوبار – T.Escobar» على أنه ليس من دور الغربيين أن يملوا أساليب العمل أو أن يحددوا الأفكار التى ينبغى التعبير عنها، «دعم الأساليب التقليدية مهم طبعًا كلما كان ذلك ممكنًا، ولكن عندما تريد تلك المجتمعات ذلك»، «أما غير المقبول فهو إجبار مجموعة معينة على أن تغير من طبيعتها». (Mosquera 1995: 100)

وهناك جمعيات ومنظمات عالمية ووطنية كثيرة، ومبادرات مختلفة لمساعدة أصحاب الحرف فى الدول الفقيرة لكى يجدوا أسواقًا لأعمالهم، مثل الرسامة السنغالية «آيسا دچيونى – Aissa Djionne» التى أنشأت مؤسسة للإفادة من مواهب ما يقرب من مائة من النساجين، وهى تقوم بأبحاثها حول الأساليب المحلية والأفكار الرئيسية والمواد وتنتج منسوجات رائعة مثل غيرها من المنتجات التى تصدر إلى أوروبا.

ويقول «تومس آجيسون – Thomas Aageson» رئيس مؤسسة "Aid to Artisans"، إنه إذا تم إيجاد أساليب جيدة للتسويق فسوف يزداد الاهتمام العام بمنتجات الحرف اليدوية محليًا وعالميًا، «ففى أى دولة يوجد بها اهتمام بالسياحة، يشغل الحرفيون مكانًا مهمًا فى عملية التسويق؛ لأن منتجاتهم هى التى تميز بلدهم عن غيره بشكل واضح»، ويذكر القروض الصغيرة باعتبارها الخطوة الأولى فى اتجاه نشر الرأسمالية الشعبية:

> وضع بنك جرامين Grameen Bank برنامجًا للتصدير التعاونى الذى يعمل فيه النساجون فى بنجلاديش. وفى الجانب الآخر من العالم يقوم الخزافون الذين يعملون فى ورش ملحقة بمنازلهم فى شولوكاناس – بيرو، بشحن منتجاتهم من أوانى الخزف التقليدية إلى محلات Neiman-Marcus فى الولايات المتحدة، وبعد استثمار استمر لمدة 4 سنوات فى بيرو حقق برنامج الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية (USAID) الخاص بمساعدة الحرفيين، حقق 9.9 مليون دولار من المبيعات المصدرة، وبذلك وفر فرصة لفتح آلاف الوظائف فى الشركات الصغيرة والكبيرة.
> (Aageson 1999: 3-4)

ويشعر «أچيسون» بالتفاؤل كما يتوقع أن عدد الحرفيين الذين يهاجرون إلى المدن الكبرى، عندما وجدوا فرصة للكسب فى مواطنهم الأصلية.

تبقى هناك مشكلة أن هؤلاء الحرفيين والصناع المهرة يستطيعون أن يكسبوا قوتهم بالعمل من أجل الأسواق الأجنبية أو السياح الزائرين فقط. العولمة الاقتصادية الحالية تطرد المنتجات المحلية من السوق المحلية ليحل محلها واردات رخيصة، كما أصبحت الصناعات اليدوية منفصلة عن الثقافة المحلية ولم تعد تتطور فى إطار الأفكار السائدة فى المجتمع الذى يتم إنتاجها فيه، وفى هذا السياق يقول «فردريك چيمسون – Fredric jameson» عن هذا التمزق الثقافى والاقتصادى: «من السهل أن تتحطم مثل هذه المنظومات الثقافية التقليدية وأن يمتد ذلك إلى أسلوب حياة الناس واستخدامهم للغة، وتعاملهم مع بعضهم ومع الطبيعة من حولهم، وعندما يتمزق هذا النسيج يتعذر إصلاحه مرة أخرى» (Jameson 1998: 62-3)

وبعد تصنيع المنتج الثقافى وتوزيعه، قد يكون من المهم أن نستمع إلى دعوة «الأصالة authenticity» وكأن هناك أى إبداع فى التاريخ لم يلمسه تأثير! وفى مجال الفن الأفريقى يصف لنا «كريستوفر شتاينر – Christopher Steiner» بعض المواقف الغريبة التى يمكن أن يؤدى إليها المسعى الغربى نحو الأصالة – (بمعنى أن يكون العمل أصليًا أو موثوقًا به). الأكاديميون وتجار الأعمال الفنية على السواء يعطون أهمية لحالة العمل وتاريخ استخدامه والجمهور المستهدف والقيمة الفنية والندرة والعمر التقديرى، وعادة ما يكون هناك تأكيد على عدم وجود نية للكسب المادى لدى الفنان، وأن «الشىء» كان مستخدمًا على نحو «تقليدى».

> يرى الغربيون أن الفن الأفريقى الحقيقى – authentic (الأصلى) كان موجوداً فى الماضى قبل الاتصال بأوروبا، أما بالنسبة للتاجر فالفن الأفريقى موجود الآن فقط بعد الاتصال بأوروبا عندما أُخذت الأشياء من أفريقيا، ليعلن الغربيون أنها حقيقية.... وعلى خلاف جامع التحف الغربى الذى يركز على الشىء نفسه كمصدر للأصالة، فإن التاجر يعتبر الأصالة شيئًا ينبع مباشرة من بين صفحات كتاب... (Steiner 1994: 102-103)

فى سنة 1987 اجتمع ممثلو إحدى عشرة شركة تسجيلات مستقلة فى محاولة لعمل تصنيف - بالمصطلح الغربى - لعدد كبير من الأشكال والقوالب الموسيقية القادمة من دول غير غربية، واتفقوا على تسميتها بـ«الموسيقى العالمية»، كما اتفق على أن المقصود بذلك - من الناحية العملية - هو كل الموسيقى التى ليس لها تصنيف خاص مثل الريجا Reggae والچاز Jazz والبلوز Blues والفولك Folk. (Frith 1996: 85)، ومع ذلك فإن معظم هذه الشركات توكيلات تجارية فرعية تابعة لمؤسسات ثقافية كبرى (Burnett 1996: 17)، ويرى «روچر واليس - Roger Wallis» و«كريستر مام - Krister Malm» أن «الدول الصغيرة تقوم بدور مزدوج فى صناعة الموسيقى؛ فهى تقدم أسواقًا هامشية للمنتجات العالمية، كما تمكنها ثقافتها الفريدة من تقديم المواهب التى تحتوى على مادة خام ذات قيمة للاستغلال العالمى» (Wallis and Malm 1984: xiii)، وهكذا فإن الاعتقاد بأن الموسيقى العالمية موسيقى مباشرة وأصلية، هو ضرب من الوهم.

وفى رأى «ستيڤن فيلد - Steven Feld»:

> بالنسبة لكثيرين، فإن كل ما تدل عليه الموسيقى العالمية هو التنوع. هكذا، ببساطة وبراءة، التنوع الموسيقى. ولكنها منتشرة الآن باعتبارها علامة تجارية للتسويق "موسيقى عالمية"، وفى هذا الإطار أصبح المصطلح يشير إلى أى موسيقى متاحة تجاريًا، ذات أصول غير غربية، وتوزع مثل كل موسيقات الأقليات فى العالم الغربى "Feld 1995 - 104"

«لوسى ديڤيز - Lucy Davies» و«مو فينى Mo Fini» كذلك، موقفهما واضح بهذا الخصوص، «الموسيقى الشعبية للأنديز كما نعرفها في الغرب لا علاقة كبيرة لها بموسيقى الأنديز التقليدية، ورغم أن الآلات المستخدمة تقليدية، بالرغم من أن الألحان يتم تنقيتها لتناسب الأداء الغربى "Davies and Fini 1994:19"، ويتفق وولفجانج بندر "Wolfgang Bender" مع ذلك، ولكنه يعتقد أيضًا أن تأثير الموسيقى العالمية على الحياة الفنية والثقافية "المحلية" لم يكن كبيرًا، ويقدم لنا مثالاً على ذلك المغنية الأمهرية «أستر أويكىAster Aweke» التى اشتُهرت على مدى عقود فى بلدها "إثيوبيا". كان «إياين سكوت Iain Scott» صاحب شركة Triple Earth هو الذى اكتشفها، وبعد نجاحها مع Triple Earth، أطلقتها شركة Columbia (I.e Sony) عالميًا، وعلى الرغم من

ذلك فإن أشرطتها لا توزع جيداً في بلادها بسبب التشوهات الناتجة عن النشر العالمي، ويستنتج "وولفجانج بندر" من ذلك وجود اقتصادين ونظامين ثقافيين مستقلين يعملان أحيانًا في عالم الموسيقى: هما بوتقة الانصهار العالمية والأصالة المحلية المستمرة (Bender 1994:485)

ولكن "جيرمي ريفكن" لا يشارك في هذا التفاؤل بأن الحياة الثقافية المحلية لا تتأثر كثيراً بما يحدث لتمثيلات تلك الثقافات في الأسواق العالمية. ويذكرنا بأننا نتكلم عن عالم يتحكم فيه عدد قليل من الشركات في أكثر من 80٪ من صناعة تعمل في 40 بليون دولار، وما يُطْلَق عليها "موسيقى عالمية" كانت تنتشر باضطراد على مدى السنوات العشر الأخيرة، وهذه الموسيقى العالمية في العادة عبارة عن "موسيقى تقليدية"، مصحوبة بموسيقى معاصرة نسبياً ينتج عنهما "خلطة" أو موسيقى هجين.

> في مظهرة المحلي، يمثل كثير من هذه الموسيقى شكلاً من الرأسمال الثقافي، ووسيلة لتواصل ونقل القيم المشتركة والموروث التاريخي لشعب ما؛ فالموسيقى المحلية عادة تعبر عن هموم وظروف جماعة ما، أو تعبر عن تطلعاتهم الروحية وآمالهم السياسية، وفي صورتها الثقافية تقوم الموسيقى بنقل المعنى الاجتماعي وتعبئة المشاعر، وعندما يمتلكها أحد ويقوم بتعبئتها وتحويلها إلى سلعة وبيعها على هيئة موسيقى عالمية فإن رسالتها الأساسية تضعف وربما تضيع تماماً (Rifkin 2000: 248-50)

ولا شك أن "ريفكن" يعرف جيداً أن "المتحمسين للموسيقى العالمية والمدافعين عنها يقولون– ولديهم بعض المبررات لذلك– إن توفر جمهور عالمي واسع للموسيقى المحلية الأصلية يساعد على المزيد من التفاهم والتسامح بين الناس ويدعم فكرة الحياة في عالم متعدد الثقافات.."، إلا أن هذا الرأي ليس مقنعاً له بما يكفي، ويشير إلى أن "الأثر الحقيقي للموسيقى العالمية هو أنها تُضْعِفُ الثقافات المحلية، بتحويل قناة رئيسية من قنوات توصيل المعاني المشتركة إلى سلعة جماهيرية للتسلية، قد تحافظ على الشكل ولكنها تلغي المضمون والجوهر اللذين يجعلان الموسيقى تعبيراً قوياً عن المشاعر الإنسانية".

كما يلاحظ "بيتر مانويل" دون أدنى شك، أن الموسيقى الشعبية فى معظم العالم النامى قد تظل محتفظة بمكان لها، سواء كنوع تجارى هامشى أو كقطعة متحفية، أو كتراث تحافظ عليه جماعات منعزلة، أو كبديل دائم- وإن كان هامشيًا- للموسيقات المختلفة.

> ولكن العالم الذى كانت التقاليد الشعبية متأصلة فيه فإما أنه يتغير أو يختفى بعد أن اقتحم التلفزيون والسينما والراديو عزلة الحياة الريفية التقليدية بشكل نهائى؛ فالهوائيات المنبثقة من تجمعات الأكواخ التى تشويها الشمس، تغير صورة القرية الجزائرية بأكثر مما قد يوحى مظهرها، والفلاح المُعَرَّض للتلفزيون الأمريكى وموسيقى الفيلم الهندى لن تكون القرية بالنسبة له هى القرية نفسها، كما لن يكون للموسيقى الريفية فى أذنه، صوتها الذى كان لها. إنها، بكلمة واحدة، نقطة اللاعودة .
> (Manuel 1988:22)

القضية التى تناولناها هنا بالغة التعقيد، وسوف أتناول لاحقا فى هذا الفصل التفسيرات والممارسات الكثيرة التى يشملها مفهوم الهيمنة. والنقاش، فى آخر المطاف، يبدأ بعد أن تكون الثقافات الفنية قد انتُزِعَت من سياقها الأصلى أو بعد أن يكون هذا السياق نفسه قد تغير وبدأت الأشكال الهجينة فى الظهور، أو تكون قد انبثقت نتيجة ظروف وشروط معينة.

سيكون ضربًا من الرومانسية والعناد وعدم الواقعية، لو قلنا إن المجتمعات وثقافاتها لابد أن تظل كما هى، بالإضافة إلى أن هذا الكتاب ليس مكانًا لإصدار أحكام عن جودة أو عدم جودة الأعمال الفنية، رغم أننا نستطيع أن ندرك - من خلال الأمثلة التى قدمناها - أن كثيرًا منها رفيع المستوى. إن ما يُخْشى منه هو أن تكون العلاقة بين إبداعات الفنانين وأدائهم ومجتمعاتهم تمر بعملية تفكك بحيث لا يمكن أن تلتئم مرة أخرى.

قد لا يمثل ذلك مشكلة لكثير من الغربيين. أما بالنسبة لمعظم الآخرين فهناك سبب للشعور بالخطر؛ لأنهم مازالوا يعتبرون المجتمعات المحلية، والاقتصادات المحلية والحياة الثقافية الخاصة بها، مازالوا يعتبرونها بمثابة أحجار البناء لكل الأنشطة الحضارية.

الهويات : محددات الاختلاف

ما أهمية استخلاص فضاء لتنمية الهويات الثقافية القوية التى يشترك فيها بشر يعيشون فى مكان ما أو مرتبطون ببعضهم على نحو أو آخر؟ ولماذا نحاول استعادة هذا الفضاء إذا كان ينطوى على اختلافات فى الأذواق والمشاعر المتبادلة؟ فى عالم يتجه نحو التوحيد والتنميط، يصبح من الصعب أن نجيب عن هذا السؤال. فهل هو حنين إلى ماض يتعذر استرداده؟ أتمنى ألا يكون الأمر كذلك: ماذا هو إذن؟

حتى "روبرت ميردوخ"، صاحب السلطة الطاغية فى مجال الثقافة يرى أن عالمًا متجانسًا لامكان فيه للثقافة المحلية، ليس فكرة نيرة، فلماذا يعتقد ذلك؟ ستكون هناك فروق واختلافات أقل"، كما يقول (Shawcross 1993:426)، والفروق هى المنتجات التى يعتقد "ميردوخ" أنه يمكن أن يقوم بتسويقها أيضًا. أمثال "ميردوخ في العالم - وعددهم قليل - لديهم الكثير الذى يمكن أن يقدموه وليس من الشيء نفسه؛ فالسوق تطلب المختلف أيضا، وبشكل عام فإن الناس متفقون مع "ميردوخ" فى ضرورة البحث عن التنوع، وبشكل عام أيضًا هناك إجماع بين معظم العلماء والباحثين على أن العالم لم يصب بالتجانس الثقافى بعد، وأن ذلك قد لا يحدث بشكل تام.

التوجه الذى يمكن ملاحظته كما يقول "أبرام دى سوان - "Abram de Swaan هو أن المادة الثقافية - من المنظور المحلى - قد زادت، إلا أننا عندما نقارن بين الأوضاع المحلية المختلفة نكتشف أن هذا التنوع يصبح متشابها إلى حد كبير: "العولمة تنطوى على اللامجانسة والمجانسة" Mediacult 2000 : 205، إلا أن هذه العبارة اللافتة للاهتمام لابد من أن توضع فى إطارها الصحيح على الفور. فى كثير من الدول الفقيرة يفتقر الناس إلى الوسائل الاقتصادية التى تمكنهم من الإفادة مما تقدمه الصناعات الثقافية العالمية؛ فالموسيقى "الوحيدة" المتاحة على سبيل المثال، هى تلك الموجودة فى السوق المحلية، وقد نتساءل: هل كونها "الوحيدة" المتاحة يمثل مشكلة؟ ولماذا يكون ذلك سؤالا على الاطلاق؟ إننا نعتبر التنوع الثقافى شيئًا أساسيًا ومصدر قوة، ونزداد اقتناعًا بذلك باستمرار، إلا أن سوء الفهم ينشأ عند معادلة هذا التنوع بكميات كبيرة من أشكال الفنون والتسلية المختلفة؛ ففى هذه الحالة يكون تصور التنوع من ناحية العرض فقط. هل المعروض من المنتجات الثقافية متنوع بحيث يُرضى مختلف الأذواق؟

ومن المنظور التجارى، هل يثير الكثير من الحماسة التى تدفع الناس إلى الشراء أو القراءة أو المشاهدة أو الاستماع؟ هناك تصور آخر ممكن لمفهوم التنوع، يتم التأكيد فيه على جانب الاختلاف الثقافى فى إطار التنوع، بحيث لا يكون الرهان على ما إذا كانت السلع والقيم الفنية متنوعة من الناحية الفنية والجمالية فحسب، ولكن على ما إذا كانت تساعد الأفراد والجماعات على تكوين هويات ثقافية مستقرة لهم تختلف عن هويات الآخرين أيضا (Bhabha 1994:34).

فى حالة "الحزن" على سبيل المثال نجد أن الصوت الملائم يختلف باختلاف المواقف (Frith 1996:102)، والسؤال الذى يتبع ذلك، إذن، هو ما إذا كان متعهد الدفن (الحانوتى) هو الذى يشير على الأسرة فى اختيارها للموسيقى المصاحبة للجنازة، أو ما إذا كان الناس مقتنعون بأهمية أن تكون الموسيقى ذات صلة بالفقيد وثقافته، أو ما إذا كانت الشعائر التى ستقام شعائرهم أم شعائر يتم اختيارها من قائمة "مشتروات" المتعهد؟!

بهذا المعنى، فإن الهوية الثقافية التى نمت جيداً تتضمن الشعور القوى بأن هناك تعبيرات فنية محددة تجعلنا ما نود أن نكون عليه، فى الوقت الذى تزعجنا فيه تعبيرات أخرى، لا تمت إلينا بصلة، أو تجعلنا أقل شعوراً بالارتياح. ولا شك فى أن اختيارات الناس فى ذلك كله تتأثر على نحو ما بقوى خارجية.

وهنا لابد من العودة إلى القضية التى أثرناها في الفصل الثانى: من صاحب التأثير الحاسم على نوع الموسيقى والتخييلات المسرحية والأدبية والبنى السينمائية أو البصرية التى تصبح جزءاً من هوية الشخص الثقافية؟ هناك سلسلة من المؤثرات تساعد على تشكيل أو بلورة الأشياء التى نحبها أو لا نحبها، سلسلة من الشخصيات والمؤسسات والأحداث والمواقف والخبرات... سلسلة طويلة.

انتشار الديمقراطية عَكَسَ رغبة الناس فيما يتعلق ببناء هويات ثقافية إلى جانب الهويات السياسية، وفى أن يكونوا أقل اعتمادا على سلطات ومصادر من خارجهم، وستكون أشكال التعبير الفنى هى الأكثر ملاءمة واتساقًا مع ما يرونه جميلاً أو ممتعًا أو جديراً بالاهتمام.

ونتيجة لهذا الخيار الديمقراطى، ستكون هناك فوارق واختلافات حقيقية في الذوق، وإذا كانت هذه الفوارق والاختلافات شخصية في جزء منها، إلا أنها مرتبط إلى حد كبير بالمناخ الاجتماعى والثقافى الذى يمضى فيه الناس وقتهم، وهذا في حد ذاته مكسب للحياة الثقافية والاجتماعية النشطة. ولكن ماذا يمكن أن يحدث عندما يكون للقوى التجارية تأثير كبير على تنمية الناس لهوياتهم واختياراتهم الفنية؟ من الطبيعى أن الناس لن يكونوا خاضعين بشكل مطلق؛ فهم مازالوا قادرين على التعبير عن اختياراتهم المفضلة؛ إلا أن هناك شيئًا ما يختفى، إنها عملية المشاركة النشطة في الأمور الثقافية، البناء الذاتى لهوية ثقافية، والفضول بشأن ما يفعله الفنانون، ورفض غير الإنسانى والمبتذل والسطحى، وقبول الشك فى كل ما هو قيم بالفعل، وهو الاعتراف بأن كل هذه العمليات لن تصل إلى استنتاجات عامة سواء بين الأفراد أو بين الجماعات، وقبول التحدى للتعامل مع هذه الاختلافات؛ لأن الفنون والآداب، كما رأينا فى الفصل الأول، ليست مجالا هادئًا بشكل عام.

فى السينما الهندية مثلاً، يلاحظ "بيتر مانويل" Peter Manuel أن الأغانى تتجه إلى تنمية وتبنى شعور بالهوية غير متبلور ومتجانس وبلا جذور، أكثر من تأكيدها على قيم المجتمعات المحلية والثقافات الإقليمية، "إن المرء ليشعر بالتناقض الكبير بين محدودية الموضوعات فى أغانى الأفلام ورحابة الموضوعات التى تتناولها الأغانى الشعبية التى تصنعها الجماهير بنفسها وبشكل مباشر، فإلى جانب استخدامها اللهجة المحلية تمتلئ الأغنيات بإشارات وإحالات إلى العادات والأعراف والأسماء المحلية والأحداث الاجتماعية والسياسية" (Manuel 1993:54)

يقول عالم البيئة الهندى «ڤاندانا شيڤا – Vandana Shiva» فى تعليق له على تضييق صناعة السينما الهندية على المجال الثقافى: إن "عدم احتمال التنوع هو الخطر الأكبر على السلام فى زماننا، إن غرس التنوع، فى رأيى، هو أهم إسهام من أجل تحقيق السلام مع الطبيعة، وبين البشر". "ڤاندا شيڤا" يتحدث عن "الغرس"؛ لأنه ينبغى أن يكون عملاً واعيًا وخلاقًا فكرًا وممارسة (shiva 1995:181) كل من يعمل بأهداف تجارية لابد من أى يواجه منطقه عمياء يعجز معها عن الفهم أو التمييز عندما يصل إلى قضايا معقدة مثل غرس وتعهد التنوع. خصوصية هذه القضايا تكمن فى أنها

تعتمد على قدرة الجماهير المختلفة على الإنفاق، وعلاقة ذلك بالسلع والقيم الثقافية، وهذا ليس إسهامًا كبيرًا فى التطور المستمر للحياة الثقافية الديمقراطية، والفكرة بالطبع ليست أن الجمهور هو الفنان. صفه الديمقراطية فى هذا الإطار تعنى الانتماء إلى مناخ ثقافى تنمو فيه الأشكال الفنية المختلفة، والاختيار بما يتفق مع الاحتياجات والرغبات من أجل المتعة، فى الوقت الذى تناقش فيه الدوافع التى ينشرها الفنانون من حولهم.

«مارتا سافجليانو – Marta Savigliano»، الباحثة السياسة تصف الثقافة الشعبية الحقيقية مستخدمة مثال "التانجو" فتقول:

> (الهوية هى) تعيين محددات الاختلاف فى ممارسة شعب ما لثقافة ما، و"التانجو" باعتباره ثقافة شعبية هو ساحة المعركة/ مكان الرقص، وسلاح / خطوة الرقص التى يعاد باستمرار تعريف الهوية الأرجنتينية فيها وبواسطتها. من هم راقصو التانجو؟ أين يرقصون؟ أى أسلوب من التانجو يقدمون؟ وأمام أى جمهور؟ هذه القضايا كلها تتناول النوع والجنس والطبقة والعرق والاستعمار، ويحدث كثيراً أن يتم ذلك من خلال لغة الجنسانية ودائمًا من خلال لغة القوة" (Savigliano 1995:5)

الهوية الأرجنتينية إذن هوية جمعية، والهويات هى محددات الاختلاف. «رستم باروكا – Rustom Bharncha» لا يوافق كثيراً على ذلك الخليط الثقافى المشوش الذى يراه فى الهند؛ ففى داخل حدود ولايات معينة يلاحظ وجود ثقافات مختلفة ومتباينة تباينًا حاداً: لغات مختلفة، إيماءات مختلفة، أنماط أداء وسلوك مختلفة، عادات وتقاليد قديمة مختلفة، والغريب أنها ليست مشوهة ولا مهجورة وإنما حية فى إطارها الخاص. (Bharucha 1993: 240)، ومن هنا يقول "نحن نريد فى الهند، وعيا أقوى بعلاقات القربى والنسب بين ثقافاتنا، وعيًا أقوى بالمشترك الثقافى، وذلك لن يتأتى إلا باحترام خصوصية ثقافاتنا الإقليمية لكى نبدأ فهم حجم ما يجمع بيننا"(P.40)

ولكن «بيتر مانويل – Peter Manuel» يرى أن ما يحدث هو العكس، ويشير إلى أنه يلاحظ دائمًا أن صناعة السينما فى بومباى تقوم بدور لتكريس الأوردو – الهندية لغة مشتركة، إلى جانب أذواق سينمائية وموسيقية عامة، وربما نظرة عالمية مشتركة بين

جمهورها الواسع والمتنوع، "والحقيقة أنه يمكن أن يقال إن الافتتان بالسينما "الهندى" (Hindi المناطق الشمالية من الهند) والموسيقى المصاحبة لها ربما تكون هى القيمة الوحيدة التى تحظى بإجماع بين سكان شمال الهند، ربما لضعف الشعور القومى وتنوع الثقافات الدينية الإقليمية والعداء العنيف بينها"، ويلاحظ كذلك أن "الإجماع الذى يعطى شرعية لنظام اجتماعى غير متكافئ، ليس خيرًا على إطلاقه؛ فالسينما التجارية الهندية (مع صناعات التسلية الرأسمالية بشكل عام) متهمة بصنع إجماع عن طريق إلهاء جماهيرها وصرف انتباههم بمنتجات تجعلهم يهربون من الواقع، وتخدير ملكاتهم الإبداعية والنقدية" .(Manuel 1993: 12-13)

عندما نتكلم عن المناخات الثقافية مثل الحالات التى يذكرها "رستم باروكا" و"مارتا سافجليانو" و"پيتر مانويل"؛ فهل يكون الماثل فى ذهننا فقط مواقف محلية أو وطنية محددة بمساحة؟ ليس بالضرورة. إذ لابد أولا من الاعتراف بأن إحدى خواص الديمقراطية هى وجود مناخات وعوالم ثقافية مختلفة تمامًا حيثما يعيش الناس، بالإضافة إلى أن الناس يعيشون فى أجزاء مختلفة من العالم وقد يشعرون بأنهم مرتبطون بفنان معين أو بحركة فنية معينة وبذلك يشاركون غيرهم الاهتمام بالأشياء نفسها، وكثير من الناس أعضاء فى جماعات اجتماعية متعددة بما فى ذلك تلك غير المحددة جغرافيًا . (Daly et al 1994:180)

أحد الجوانب التى تمثل تحديا للمجتمع الحديث، هو أن هويتنا الثقافية تغذيها الآن تعبيرات فنية أكثر من ذى قبل، الأمر الذى قد يكون إثراءً وعبئًا فى الوقت نفسه. هل ما زال بالإمكان إعطاء عمل فنى متعدد الطبقات ما يستحقه من تقدير؟ إن الكميات الضخمة من المنبهات الثقافية، فى الدول الغنية بخاصة، والتى تُغيرُ على حواسنا كل يوم، تجعل من الصعب تقدير أو فهم عمل فنى متعدد الطبقات. وفى نهاية الأمر، فإن القارئ أو المشاهد أو المستمع هو الذى يعطى العمل ميلادًا ثانيًا، ولابد من أن يتم ذلك بانتباه ويقظة دون التهام الموروث الثقافى مثل الأطعمة السريعة، وهو ما يتطلب وقتًا وعملاً من قبل الجمهور.

أن نتكلم عن الحاجة إلى التنوع الثقافى، يعنى أن نتكلم عن موضوع مثقل بالتناقضات والصعوبات، حتى وإن كانت فكرة وجود ثقافات كثيرة تتعايش معًا، تبدو

فكرة جميلة وديمقراطية. فى الفصل الأول أشرت إلى أن الفنون والآداب ساحة قتال أو معترك رمزى بين قيم مليئة بالتناقضات، ويحذر كل من «إلين شوهات – Ellen Shohat» و«روبرت ستام – Robert Stam» من أن التعددية الثقافية المتعددة المراكز، التى يمكن أن تكون حلمًا جميلاً "لا يمكن بكل بساطة اعتبارها "لطيفة" مثل حفل شواء فى الخلاء يدعى إليه عدد قليل من الملونين لمجرد الدلالة الرمزية. إن أى تعددية ثقافية بمعنى الكلمة لابد من أن تعترف بالحقائق الوجودية للألم والغضب والرفض؛ حيث إن الثقافات المتعددة التى يتوسلها مصطلح "التعددية الثقافية" لم تتعايش تاريخيًا فى ظل علاقات متكافئة واحترام متبادل". والباحثان ("شوهات" و"ستام") يُقرَّان بأن "التعددية الثقافية ينبغى أن تعترف وتُسلِّم بوجود الاختلاف، بل والاختلاف اللدود الذى لا يمكن تسويته".
(Shohat and Stam 1994: 359)

ومن الواضح أن هذا الموضوع الفاجع ليس على جدول أعمال الصناعات الثقافية. يجب تجنب كل ما هو مزعج، انسَ الموضوع! هيا إلى التسلية! ومع ذلك فإن النقطة التى نتناولها هنا هى أن العولمة تسبب تناقضات متزايدة بين الأغنياء والفقراء فى العالم، تؤدى بدورها إلى الحروب وموجات الهجرة الكبيرة. كثير من الناس يشعرون أن أكثر جوانب حياتهم قداسة بات مهددًا، وتأتى ردود أفعالهم بناء على ذلك. ضغوط الليبرالية الجديدة تجعل الكثيرين أنانيين لأنهم لا يريدون أن يكونوا من الخاسرين؛ وفى عالم أصبح مرتبطًا ببعضه كما لم يحدث من قبل، بفضل مقتضيات الاتصال والتجارة والسفر والصراعات البيئية والإقليمية التى يمكن أن تتسع بسرعة رهيبة، فى عالم كهذا، يصبح تأكيد الهوية مجرد طقس احتفالى. (Said 1993:37)

هجنة فى كل مكان.... ولكن لماذا؟

يرى بعض الباحثين أن التنوع هو الخصيصة العادية للفنون والآداب، ويسمون ذلك بالهجنة. ليس هناك ثقافة محكمة الإغلاق على نفسها لا تتسرب إليها مؤثرات أخرى، كما لا توجد ثقافة محصورة فى حدودها المحلية، ولذلك فإن الفنون والآداب تختلط وتمتزج فى كل أنحاء العالم، ولكن ما الجديد فى هذه الظاهرة؟ لقد عزز الاستعمار اختلاط الثقافات والهويات على المستوى الكونى، (Said 1993: 336)

وبالإمكان أن نعود إلى التاريخ لنجد الكثير من الانتقالات الثقافية والانصهارات الفنية الباكرة، وربما يكون الفارق هو أن تعددية مؤثرات اليوم تؤدى إلى تغير كيفى.

وهكذا نجد ما يؤكد أن ما يفسر وجودنا هى تلك الهجنة (Mestizage)، التى هى شبكة من الأزمنة والأمكنة والخيالات والذكريات .(Martin Barbero 1993 a: 188)

كل الثقافات فى حالة تغير متواصل، الصور والأصوات والنصوص تجتاح أربعة أركان المعمورة، حتى التاريخ يتشظى إلى سلسلة متوالية من التشكلات غير المترابطة. إدراكنا للواقع أصبح مشتتًا، الاستماع إلى مقطوعة موسيقية من بدايتها إلى نهايتها أصبح أمرًا غير معتاد، نحن نعيش فى دوائر هوية متشابكة ومتداخلة ومتعددة المراكز. مفهوم نقاء الشكل والمضمون لم يعد له وجود، كل شكل ثقافى هو نموذج للهجنة. فى سنة 1991 أقيم معرض فى "مركز بومبيدو" فى باريس تحت عنوان: Capitales européennes du nouveau design وفى مدخل المعرض كانت هناك عبارة تقول إن أحد خواص التصميم الحديث هى «أن يكون معبرا عن ثقافة هجين مع توازنات متناقضة، حيث يمكن أن يكون كل شئ عكس كل شىء»[21].

ويقول "مايك فيذرستون – Mike Featherstone» إن ضبابية الأنواع الفنية والأدبية وعدم وضوحها يستتبعه تعدد فى الآراء بالنسبة لتغير الذائقة، فقد "أصبح هناك اهتمام أقل ببناء أسلوب متماسك ومترابط، واهتمام أكبر بالتلاعب بالأساليب المعروفة وتفصيلها" (Featherstone 1991: 25-6)، كما يشير إلى أن عدم وضوح الحدود وضبابيتها بين الفن والحياة اليومية، وإلى تشوش أسلوبى منحاز للانتقائية وخلط القواعد. المحاكاة الساخرة، والمعارضة، والتهكم، والهزل، والاحتفاء بسطحية الثقافة، ذلك هو ما يحتل موقع الصدارة الآن. وعندما يشيع الاعتقاد بأن الفن مجرد تكرار، لابد من أن تنهار فكرة الأصالة التى ينبغى أن تكون موجودة فى المنتج الفنى. (pp. 7-8). هذه الظاهرة قد يطلق عليها البعض اسم "ما بعد الحداثة".

قبل سنوات قليلة، كانت هناك انتقالات وتحولات ثقافية كثيرة فى كل مكان. الإرهاصات الموسيقية من محطات الإذاعة الأجنبية، والتى كانت تأتى مصحوبة بالتقاليد المحلية يبدو أنها كانت الحافز لتطوير الموسيقات الأخرى مثل «البلو بيت –

«blue beat» و«السكا – ska» و«الريجا – reggae»(Malm 1992:42) ، والموسيقى الشعبية (الأكثر انتشاراً) فى إندونيسيا تحتوى على قوالب حديثة كثيرة بدءاً من "الروك" الغربى وانتهاءً بأنواع موسيقية محلية تماماً. (Manuel 1988:205)، وفى تايلاند، لدى السياميين مقدرة فائقة على تمثل وتوليف وتركيب العناصر والمفردات الموسيقية سواء أكانت هندية أم صينية أم غربية وإعطائها الطابع السيامى. (Apinan 1992:5)

«الريبيتيكا Rebetika» اليونانية – مثل ثقافات عديدة فى العالم – تم تطويرها على يد طبقة فقيرة مهمشة اجتماعياً. كانت الموسيقى الشعبية فى الريف غريبة عليهم، وكان لديهم ميل فطرى نحو أشكال جديدة للتعبير الثقافى (Manuel 1988: 18-19). الذى اكتشف الموسيقار السنغالى «يوسو ندور – Youssou N'Dour» هو الموسيقار الغربى «بيتر جابريل – Peter Gabriel»، بعض الناس ينتقدون «ندور» ويقولون إن موسيقاه أصبحت تعتمد على «الصنعة» ومحاولة «الصقل» سعيا وراء أهداف تجارية صرفة، أما هو فيدافع عن نفسه بالقول «فى داكار نستمع إلى تسجيلات كثيرة، ونحن منفتحون على هذه الأصوات، وعندما يقول الناس إن موسيقاى مغرقة فى «الغربية» لابد من أن يتذكروا أننا نسمع تلك الموسيقى هنا أيضاً، نحن نستمع إلى الموسيقى الأفريقية مع الموسيقى الحديثة» (Taylor 1997: 134-5)

ويتعجب چان نيدرڤين پيتيرس – «Jan Nederveen Pieterse» من تقبلنا لظاهرة قيام فتيات من المغرب بصناعة الصناديق التايلاندية فى أمستردام (Nederveen Pie-terse 1994: 169)، كما يتساءل «ليو شنج – Leo Ching» عن كيفية تحديد مصدر رداء يقوم بتصميمه ويضع عليه علامته التجارية مصمم يابانى، يعيش فى فرنسا ويتم تجميع أجزائه فى هونج كونج (Ching 1996: 184-5)

فى تنزانيا، اكتشف فنانو الماكوندى "Makonde" أن الغربيين معجبون بالإشارات والإلماعات الروحية فى فنهم، فبالغ بعضهم فى هذا الجانب الصوفى وبدأوا يخترعون تاريخاً من أجل عملائهم. الأسلوب التعبيرى لفن الماكوندى يذكرنا بالكلاسيكيات الحديثة مثل أعمال «پيكاسو – Picasso» و«براك – Bracque» و«مور – Moore» و«چياكوميتى – Giacometti»، هذا الرواج فى البيع ساعد فنانى «الماكوندى» على فتح سوق لهم بين المشترين الغربيين. (Ströter - Bender 1995: 126)

فى البـداية، كـان «نسـتـور جـارثـيـا كـانسليني – Néstorr Garcia Canclini» يسـتـهـجن تأثـير أذواق مسـتـهلكى المدينة والسـائحين على هذه الصناعات الحرفـية، إلا أنه فى زيارة ميدانيـة إلى قرية من قرى الهنود الحمر المشـهورة بالنسج فى Teolitan del Valle، دخل ورشـة صـغيرة حـيث كان يجلس رجل فى الخمسين ووالده يشـاهدان التلفزيون ويتحدثان بالزابوتيكية:

> عندما سـألت عن تلك الأعمـال التى كانت معلقة على الحائط وعليها رسوم من أعمال «بيكاسو – Picasso» و«كليه – Klee» و«ميرو – Miró»، أخبرنى الحرفى بـأنه بدأ ينسج تلك التصميمات الجديدة فى سنة 1968 بناء على طلب من مجموعة من السائحين الذين كانوا يعملون فى متحف الفن الحـديث فى نيويورك، ثم أرانى ألبـومًا لقصـاصـات صـحـفـيـة عن مقالات وتحليلات وتعليقات بالإنجليزية على معرضه فى كاليفورنيا. وفى نصف الساعة التى أمضـيتـها مـعه كنت ألاحظ انتقاله بكل سلاسة من الزابوتيكيـة إلى الإسپانيـة والإنجليزية، ومن الفن إلى الحرفـة والصناعة اليدوية، ومن ثقافته العرقية إلى الثقافة الجماهيرية، ومن المعرفة العملية بحـرفـتـه إلى النقد الكوزمـوپوليتـانى، وكـان على أن أعتـرف بأن القلق والخوف على ضياع التراث واختفائه كان شـأنًا خاصًـا بى، ولم يكن ذلك الرجل الذى ينتقل بين ثلاث ثقافات يشاركنى إياه. (Yúdice 1992: 38)

ولعل مـثل ذلك يحدث كـثـيـرًا، وأحـيـانًا تكون النتـائج الفنيـة لهذا المزج مدهـشـة ومـثيرة، إلا أن مفـاهيم وممارسات التهـجين ليست خلوًا من المشكلات، ولابد من تمييز مصـادر هذه الهجنات كما تطرح نفسها. أبسط هذه المصادر هو أن الفنانين يسافرون وينتقلون ويستلهمون مـايرون ومايسمعون فى أماكن أخرى ويُضَمِّنون أعمالهم جوانب منه. فى هـذا السـيـاق، لابد من الاعـتـراف بـأن الفنانين من الدول الغربيـة لديهم أمـوال أكثر، وبالتالى فرصة أكبر للسفر. وعندما يسافر فنانو الدول الفقيرة، يكون ذلك عادة إلى الدول الغنيـة، وتكون رحلاتهم ممولة عن طريق مؤسسات فى تلك الدول، وهى التى تقوم دائمًا باختيار من توجه لهم الدعوة.

من النادر مـثـلاً أن تتـاح فـرصــة لفنانين من فـيـتنام للذهـاب إلى شـيلى أو زيمبـابوى، بينمـا يسـتـطيع الفنانون الغـربيـون اخـتـيـار الأمـاكن الـتى يجدون فـيـهـا

مصدراً لإلهامهم. بالنسبة للآخرين، الغرب هو المرجع كما رأينا فى حالة «يوسو ندور – Youssou N'Dour»، كما رأينا أيضًا أن الفنانين من الدول غير الغربية الذين يعطون الأولوية للسوق الدولية، لابد من أن يكونوا خاضعين لشروط ومعايير الصناعات الثقافية كما جاء فى الفصل الثانى. هذه الشروط والمعايير هى القرارات التى يتخذها مدراء التكتلات الثقافية الاحتكارية بخصوص ما سوف يقبل عليه الجمهور الذى يقوم بالشراء فى الغرب.

وربما يكون للهجنة أيضًا مصادر موجعة مثل النزوح أو الإزاحة عن المكان الأصلى والتشتت. كثير من فنانى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية والعالم العربى والاتحاد السوڤيتى السابق يفتقرون إلى أسواق حقيقية لأعمالهم فى بلادهم، وكثير منهم لا يستطيعون أن يعملوا إلا عندما يذهبون إلى أوروبا أو الولايات المتحدة وهو ما يؤدى إلى نزف الأدمغة بالنسبة لهذه الدول الفقيرة. إن ما يضيفونه إلى الحياة الثقافية فى هذه الدول الغنية ربما يكون مصدر إلهام وتعزيز للإنتاج الفنى هناك، ولكن المؤكد أن غيابهم عن بلادهم خسارة كبيرة لها، وهنا لابد من أن نفكر فى أمر أولئك العمال المهاجرين من تلك الدول الذين يجيئون معهم بتنوع ثقافى كبير، لا يعترفون به عادة فى المجتمعات التى يستقرون بها، كما لابد من أن نفكر فى أمر ذلك العدد الكبير من الفنانين اللاجئين الذين أُجبروا على ترك أوطانهم مُخَلِّفين وراءهم طاولاتهم التى يكتبون عليها واستوديوهاتهم ومسارحهم، وأعمالا لم تستكمل، بعد أن أدى التهديد والمراقبة والسجن والتعذيب والقتل إلى حرمانهم من الاتصال والتواصل مع جماهيرهم وقرائهم، «ومن هنا فإن الهجنة تحيلنا أيضًا إلى فحص الشروط التى يتم بموجبها هذا المزج مثل تقنين علاقات القوى» (Nederveen Pieterse 1997: 135). ما مصدر تمازج الثقافات المختلفة ومن هم صناع القرار؟ وما الثمن الذى يدفعه الفنانون وتتكبده ثقافاتهم؟ ما حجم الأضرار والمعاناة الناجمة وبالنسبة لمن؟ فؤاد عجمى يروى هذه القصة، بكل أسف:

> عندما دفن الشاعر العراقى بلند الحيدرى فى لندن فى صيف 1996، كانت نهايته الفاجعة مادة تناولها كل الأدباء العرب الذين شيعوه إلى مثواه الأخير. «الحيدرى» المولود فى بغداد سنة 1926 عرف المنفى مرتين:

فقد فر من الاستبداد فى العراق إلى بيروت ثم فر من فوضى بيروت إلى لندن، وعندما مات كان عدد كبير من الصحفيين والسياسيين والأدباء العرب قد استقر فى المنفى. (Ajami 1999: 3)

فى سياق التمييز العنصرى والليبرالية الجديدة وترك الناس لأوطانهم لأسباب اقتصادية أو ثقافية أو سياسية، يقول مؤلفو:

"The Empire Writes Back. Theory and Practice in post - Colonial Literatures"

«إن الشعور بذات فاعلة وقوية ربما يكون قد تآكل بسبب الاقتلاع من المكان نتيجة الهجرة وتجربة الإقصاء والإبعاد أو الطرد من العمل لظروف اقتصادية أو ثقافية أو سياسية، وربما يكون الشعور بالذات قد تم تدميره نتيجة للتشويه الثقافى والطغيان المقصود أو غير المقصود للشخصية والثقافة المحلية الأصلية، عن طريق نموذج عرقى أو ثقافى يُفْتَرَضُ أنه أرقى". (Ashcroft et al. 1989: 9)

يخشى أن يؤدى تركيزنا على مفهوم الهجنة إلى انتزاعه من سياقه التاريخى، تقول «إليزابيث فوكس – چينوڤيز – Elizabeth Fox - Genovese» إن «نخبة الذكور الغربيين البيض أعلنوا موت التابع فى اللحظة نفسها التى كان يجب أن يشاركوا فيها نساء وشعوب تلك البلاد وضعهم عندما بدأوا تحديهم لهذه السيادة. (Shohat and Stam 1994: 345). عندما لا يكون هناك شىء مؤكد، عندما يصبح بالإمكان أن يختفى كل شىء، عندما يكون معتقد الشخص مجرد مصادفة تاريخية، عندما لا تجد أى قيمة الفرصة لاحترامها، ناهيك عن حمايتها، وعندما يكون كل عمل فنى حدثًا مؤقتًا يمكن أن يحل محله أى حدث آخر، عندما يكون ذلك كذلك سيكون الفرد هو الخاسر باعتباره تابعا، فماذا يتبقى ليجعل المرء يتمسك بالحياة ولكى يسهم فى تنمية احترامه لذاته وإعلان قيمته الخاصة كإنسان؟ (Jameson 1992: 15-16)

أثناء مهرجان أڤينيون فى فرنسا سنة 1996 قامت إحدى الفرق المسرحية بحفر متاهة من الممرات تحت الأرض يمر فيها الجمهور لكى يجد نفسه فى مواجهة عروض وصور ونصوص مختلفة، وكان أحد النصوص عبارة تقول: «دعنا نسأل لماذا اختفت كلمة «الاغتراب – alienation» من مصفوفة الكلمات المعاصرة لكى تحل محلها كلمة

«الافتراضى – Virtual». إن ما يختفى فى هذه الخدعة السحرية هو نحن، ووجودنا ذاته هو الذى يصبح افتراضياً»(22).

ما علاقة هذه الملاحظات بالإبداع الفنى والإنتاج والتوزيع والترويج، وما درجة وثاقتها بذلك كله؟ الأعمال الفنية أيًا كانت، هى مرشد الناس ودليلهم فى وجودهم الإنسانى وهذه ليست مبالغة؛ فالموسيقى والنصوص والصور التى يحبها المرء تسهم فى تنمية الهوية الشخصية والجمعية، وهى التى تصنع مجالاً يشعر فيه الإنسان بالألفة، وتوفر إمكانية التواصل مع بقية العالم حول قضية مثل: هذا ما يميزنى وما يدل على، ومع ذلك فإن هذا التعبير الفنى لا يروق لى. الفنون والآداب تهئ الفرص للمشاركة، ولكنها أيضًا تضع خطوط فصل حادة بين مجالات مختلفة فى الحياة. وعندما لا تصبح هناك أهمية لأى شكل من الفن، أو عندما يصبح نبتة سريعة الزوال يفقد البشر شيئًا جوهريًا، ألا وهو الأساس الضرورى لحياتهم العاطفية.

كان مفهوم زوال الصبغة المحلية فى مواجهة الفكرة الديمقراطية وهى حق الناس فى التواصل مع بعضهم البعض، كان ذلك هو أهم النقاط التى ركزنا عليها فى هذا الفصل من الكتاب؛ فالفنون والآداب صيغ بالغة الأهمية للتفاعل والتعبير الإنسانى ينبغى ألا يكون تنظيمها لخدمة أماكن بعيدة تحت شروط تجارية بحتة. وهو شىء صحى أن تكون أعمال كثير من الفنانين ما زالت مغروسة على نحو أو آخر، فى محيطهم المحلى أو الإقليمى، وبالرغم من ذلك فإن البنية التحتية الخاصة بإبداع وإنتاج وتوزيع وترويج وتلقى الفنون، بما فى ذلك كل أشكال التسلية والتصميم، قد استولت عليها التكتلات الثقافية الاحتكارية فى أماكن كثيرة، ولذلك آثاره بعيدة المدى على البيئة الثقافية التى يعيش فيها الناس ويربون أطفالهم ويكدون ويستمتعون ويموتون.

وبالمثل، فإن الأشكال المتعددة من الفنون التقليدية تتغير إلى حد كبير تحت تأثير ظروف وضغوط مختلفة، بما فى ذلك الأثر الاجتماعى والاقتصادى لعمليات الهيكلة التى يتم فرضها على كثير من الدول، وانتشار الفقر، والسياحة، وصور أخرى من التحديث. الثقافات المحلية يتم إضعافها لدرجة خطرة، بسبب تحويل القناة الأساسية لتوصيل المعانى المشتركة، إلى وسيلة للتسلية الجماعية. وقد رأينا كذلك كيف أن مفهوم الهجنة لا يخدم الإنتاجية عندما يكون الأمر متعلقًا بتنويع وتحفيز الحياة الفنية المحلية.

هناك أيضًا، من الأسباب الجيدة ما يجعل «ڤاندانا شيڤا – Vandana Shiva» يتكلم عن غرس التنوع، ولكن حتى ذلك لا يكفى. هناك حاجة ماسة لتطوير وتنمية القدرة على التفاعل الثقافى بين من ينتمون إلى خلفيات ثقافية مختلفة، وإذا كان الناس لا يستطيعون التواصل، فسوف يظل السلام حلمًا بعيد المنال.

تناولنا فى مواضع كثيرة من هذا الفصل، الثقافة الموحدة التى تخترق كل جوانب الحياة بما فى ذلك المستوى المحلى، والآن حان الوقت لكى نضع إنتاج أرض الرغبة تحت الضوء. لابد من أن يستمر العرض... ولكن أى عرض؟

هوامش الفصل الرابع

1) "Beyond the WTO. Alternatives to Economic Globalization", Preliminary report by a task force of the International Forum on Globalization, 26 November 1999.

2) "La défense de la culture va bien au-delà de la politique", Le Monde, 22 September 2000.

3) De Volkskrant, 28 May 1999.

4) Temple Hauptfleisch, "Post-colonial Criticism, Performance Theory and the Evolving Forms of South African Theater", SATJ, 6, 2 September 1992: 64-83.

5) Skrien 222, April 1998; see also Yves Thorval, "En Inde, un cinéma ancré dans la réalité. Terrorisme, répression, nationalisme....", Le Monde Diplomatique, June 1998.

6) Jean - Christophe Servant, "Boom de la vidéo domestique au Nigeria", Le Monde Diplomatique, June 2001.

7) Maurice T. Maschino, "Cette passion tenace de libraires de quartier", Le Monde Diplomatique, June 2001.

8) The following section on the electronic media draws, from among other sources on interviews with the visual artist Anne Nigten, Rotterdam (2201) and Michel Waisvisz, Amsterdam (2001).

9) "La caméra numérique force les cinéastes à ouvrir l'oeil", Le Monde, 15 August 2001.

10) Nicola Monceau, "Pamphlets et comédies à la turque à Istanbul", Le Monde. 11 April 2001.

11) Raymond van den Boogaard, "Meer dan twintig films uit Egypte te zien in zes staeden", NCR Handelsblad, 11 February 1998.

12) Carl Bromley, "The House That Jack Built. How Valenti Brought Hollywood to the World", The nation, 3 April 2000.

13) Jacques Mandelbaum, "Quand Alger rêve de cinéma. Trois films tournés en cinq ans, une dizaine de salles, moribondes, au lieu de quartre cents en 1986: le cinéma en Algérie n'est plus que l'ombre de lui-même. Depuis peu, pourtant, l'espoir renaît, encore fragile", Le Monde, 17 December 2000.

14) "Gigantenstrijd om Briste boekenmarkt", NCR Handelsblad, 15 May 1999.

15) "Guerre contre Waterstone's. La Châine de librairies anglaise impose des conditions draconiennes aux maisons indépendantes, qui dénoncent des Pratiques abusives", Le Monde, 19 January 2001.

16) Thérèse - marie Deffontaines, "A Bamako, neuf jours théâtre et d'échange enter Mali et ses voisins", Le Monde, 2 January 1999.

17) "Des artistes sous la menace constante de la précarité", la Monde, 29 September 2000.

18) "Bezoek aan de Zimbabwe International Book Fair", NCR Handelsblad, 11 August 2000.

19) "Asian Network Sends Mixed Signals", International Herald Tribune, 11 December 1995.

20) "L'expansion phénoménale du musique mondial du disque hispanique", Le Monde, 23 June 1999.

21) Une des caractéristiques est "d'être l'expression d'une culture hybride avec des "equilibres contradictoires" on tout peut être le contraire de tout".

22) "Demandons nous pourquoi le mot aliénation a disparu du hit parade du vocabulaire courant pour faire place à virtuel? Dans ce tour de passe-passe, c'est nous qui disparaissons, c'est notre existence qui deivient virtuel.

الفصل الخامس

ثقافة تنحو إلى التوحيد والمجانسة

الجماليات الفنية وأرض الرغبة

في «أرض الرغبة»، يصف «وليم ليك – William Leach» كيف بدأ النشاط التجارى الأمريكى بعد سنة 1880 يخلق مجموعة من الإغراءات التجارية – تعتمد على الناحية الفنية – لتحريك وبيع البضائع بكميات كبيرة. كان ذلك هو الأساس الفنى للثقافة الرأسمالية الأمريكية الذى يقدم رؤية للحياة الطيبة وللجنة، وكان ذلك يتجلى بشكل واضح فى واجهات المحلات واللافتات الكهربائية وعروض الأزياء ولوحات الإعلانات، كخدمات مجانية وكمحيط استهلاكى يتم الإنفاق عليه بسخاء وكمنتجات وسلع فى حد ذاتها، وفى الصميم من تطور هذا المبدأ التجارى الفنى، كانت هناك المواد البصرية للرغبة – اللون والزجاج والضوء» (Leach 1993:9)، ولكن التجارة كان لابد من أن تُقَدَّم على نحو مسرحى كذلك، وكان المسئولون عن عرض البضائع يذهبون كثيراً إلى المسرح لمشاهدة ما يُقدَّم هناك، ولا ننسى الموسيقى أيضًا، و«من الصعب أن نعرف على وجه التحديد من أين جاءت عادة تقديم الموسيقى فى المطاعم والفنادق والمحلات التجارية وغيرها من الأماكن الاستهلاكية، وأغلب الظن أنه تقليد جاء به المهاجرون الألمان يعرف بـ «Gemütlichkeit»، وهو مصطلح يعنى تقريبًا «الرفاهية التامة» التى يميزها توفر الموسيقى والطعام والشراب» (Leach 1993:139).

كان هناك أيضًا لمسة من الروح الشرقية التى تلمح إلى الترف والنزوة والرغبة والعيش على الفطرة وإمتاع الذات، وفى المحلات التجارية حلت لافتات «اقترب قليلاً» محل لافتات «ممنوع اللمس»، وأصبح بالإمكان أن تجد عروض الأزياء فى كل مدينة كبيرة تقريبًا من «بلتيمور» – مارى لاند، إلى «واكو» – تكساس، وأصبحت حدثًا يتكرر مرتين فى العام، وليس غريبًا أن يكتب أحد خبراء الأزياء يقول: «المَخْرَج من مشكلة الإنتاج الزائد عن الحد لابد أن يكون فى معرفة ما سوف تريده السيدة التى تريد الشراء، اصنعه، ثم تخل عن ذلك فوراً، واصنع غيره بما يتفق مع اتجاه «الموضة» المتغيرة. (Leach 1993: passin)

مثل هذه التدخلات الفنية علَّمت الأمريكيين المزيد من الاسترخاء والاستمتاع بالأشياء الحسية والجميلة، وقد جعلت هذه العملية «التعليمية» التى بدأت فى أواخر القرن التاسع عشر «بنچامين باربر – Benjamin Barber» يؤكد أن «الذين يقومون بالاختيار لا يولدون، إنهم يُصْنَعُون» (Barber 1996: 116)، كما يقول إن ما تقدمه أمريكا للعالم: مشوش ومليئ بالتناقضات، ولكنه فى الوقت نفسه شديد الإغراء (p.61).

أحد هذه التناقضات أن التجار «يتكلمون الآن بصوتين متعارضين؛ فبالنسبة للعمل والإنتاج: تؤكد التجارة (والثقافة كذلك) على الانضباط والعقلانية وإنكار الذات وضبط النفس، أما بالنسبة للبيع والاستهلاك: فقد فتحت الباب للتبذير وإطلاق العنان للشهوات والنزوات واللامسئولية والأحلام والأوهام وكل الصفات التى يُعْتَقَد أنها ليست غربية. (Leach 1993: 107)، وفى الوقت نفسه فإن جنة الحرية ونعيم الاستهلاك مليئة كذلك بالتناقضات؛ فنحن حذرون ولكننا مستثارون، مقيدون لا نستطيع أن نفعل أو أن نحصل على ما نريد، وفى الوقت نفسه هناك ما يشجعنا ويدفعنا لشراء أكثر مما نريد.

هناك صراع ابتعاد واقتراب مستمر، وهذا يقضى أيضًا على التعبير عن مشاعرنا الحقيقية. فى ذلك العدد الكبير من الكتب التى تُعَلِّمنا كيف نحقق النجاح، والتى تتدفق منذ أواخر القرن التاسع عشر، نجد أن إحدى الرسائل المهمة لها هى أننا لابد من أن نتعلم كيف نبتسم دائمًا، وفى كل المناسبات. فى الإعلانات أيضًا، يتم تصوير السعادة على أنها المتعة والاستهلاك. (Stivers 1994: 19, 59)

وحدث أيضًا تحول أيديولوچى مهم فى ظرف عقود قليلة، كما يتضح من تحليلات «وليم ليك»:

> «بالنسبة لكثير من العمال والحرفيين، كان موضوع «رغبة الناس» مسألة مبدأ، وليس مسألة فكرة أو تصور. إن هذه الرغبة تخص استقلالهم وتحررهم من الاستغلال. أما بالنسبة للتجار، فقد أصبحت «رغبة الناس» فكرة مُتَصَوَّرة، وأصبح من مصلحتهم إعطاء الانطباع أنهم، وليس مستخدميهم أو عمال آخرين، هم الشعبيون الحقيقيون، وأن الاستهلاك وليس الإنتاج هو المجال الجديد للديمقراطية.
> (Leach 1993: 117)

فى الماضى كان الناس يستطيعون أن يروا كيف يتم إنتاج الأشياء، وكانوا يشترون ما يحتاجون إليه، ثم جاءت ثقافة الاستهلاك لتقلب ذلك كله رأسًا على عقب. أصبح الإنتاج لا مرئيًا، وتحول الناس إلى مستهلكين.

ليس هناك ضابط رئيسى بخصوص ما يمكن استهلاكه: كل العلاقات الاجتماعية والأنشطة، كل الأشياء يمكن تبادلها كسلع، وهذه إحدى ظواهر العلمنة العميقة التى سنتها الحياة الحديثة. يقول «دون سلاتر – Don Slater»: «كل شىء يمكن أن يصبح سلعة فى مرحلة من حياته على الأقل، وبينما تبدو ثقافة الاستهلاك عامة لأنها تقدم باعتبارها ساحة للحرية، **يمكن** لكل واحد أن يكون مستهلكًا فيها؛ فهى عامة كذلك لأن كل واحد **لابد** من أن يكون مستهلكًا. هذه الحرية الخاصة إجبارية» (Slater; 1997: 27)

قد تبدو هذه مقولة مطلقة، لكن دعنا نتخيل موقفًا يقوم فيه الناس بتخفيض استهلاكهم إلى ما يحتاجونه بالفعل. اقتصاد العالم كله سوف ينهار؛ لأن اقتصاد عالمنا الحالى قائم على الاستهلاك وليس على قوة تمكنه من ذلك، ليس على المشاركة فى الموارد النادرة، ليس على التفكير بشأن المستقبل، ويبدو إذن أن ما يقوله «دون سلاتر» صحيح، وهو أن: «الحياة اليومية وما نعيشه فيها من علاقات اجتماعية وهويات يتم الإبقاء عليها وإعادة إنتاجها عن طريق السلع والبضائع إلى حد كبير».

وللإبقاء على هذا الاستهلاك على نطاق واسع، يصبح هناك حاجة إلى قدر كبير من الدعاية وعمليات الترويج. «روش ليمبو – Rush Limbaugh» واحد من أشهر مقدمى البرامج الإذاعية الحوارية فى أمريكا، ويعرف بأنه «ملك» هذا النوع من البرامج[1]، أصابته الدهشة عندما وصله عدد كبير من الرسائل من مستمعين يتساءلون لماذا كان يتكلم أحيانًا – وعلى نحو مفاجئ – بسرعة شديدة، ثم اكتشف أن هناك تكنولوجيا رقمية جديدة تلغى لحظات الصمت بين الكلمات وتختصر الوقفات ليصبح حديثه سريعًا، ثم وجد أن مديرى ما يقرب من خمسين محطة أمريكية يستخدمون هذه التكنولوجيا لتسريع برامج الكلام (Talk Programmes) لكى يتمكنوا من «حشر» – بمعنى الكلمة – عددًا أكبر من الإعلانات فى البرنامج. تقوم محطات الإذاعة بتخصيص 4 دقائق للإعلانات من كل ساعة أو ثمانية إعلانات مدة كل منها 30 ثانية تقريبا[2].

ويشير «عمر سوكي أوليڤيرا – Omar Souki Oliveira» (1993) إلى أن من يتأمل المسلسلات التلفزيونية البرازيلية المعروفة بـ «telenovela» سوف يتصور أنه في سوق تركية، كل ما هو حوله للبيع. المقاعد التي يجلس عليها الممثلون، الملابس التي يرتدونها، الخمر التي يشربونها، الرسوم المعلقة على الجدران، أجهزة الإضاءة، السجاد،...إلخ. كل شيء إعلان. بالإضافة إلى الماركات التجارية على أواني وأدوات المطبخ، المواقد والأجهزة التي تستخدمها شخصيات المسلسل... وعندما يخرج البطل إلى الخلاء، فهي فرصة للإعلان عن نظارات الشمس والسيارات والمحلات... حتى البنوك.

معظم الشركات الكبرى التي تعتمد على نشر إعلانات كثيرة مثل «كريزلر» و«كولجيت – بالموليڤ» تطلب من المجلات أن تسلمها المادة الصحفية مسبقًا لكي تتأكد من أنها لا تحتوي على أي موضوعات تعتبرها استفزازية أو مسيئة أو ضارة، حتى لا يسحبوا إعلاناتهم. (McChesney 1998: 19) [3]، الشبكات التلفزيونية الكبرى أيضًا – تمنح نجومها عقودًا لبيع الإعلانات التجارية، فيدخلون في اتفاقات إعلانية مشتركة مع المعلنين ويعرضون الأعمال التي ينتجها المعلنون أو المنتجة من أجلهم، كما يشتركون في إنتاج برامج مع المعلنين ويوجهون الآخرين نحو مطالب واحتياجات الشركات المعلنة» (Herman and McChesney 1997: 140)، وكما يقول كل من «Edward Herman» وRobert McChesney فإن:

> سيطرة المالك والمعلن تحقق للوسائط التجارية انحيازًا مزدوجًا يهدد المناخ العام: هذه الوسائط تجنح إلى أن تكون محافظة سياسيًا ومعادية لنقد الوضع السائد الذي تفيد منه، وتصبح معنية بتهيئة بيئة إعلامية مناسبة للإعلان عن البضائع. ينتج عن ذلك أن يصبح هناك تفضيل للتسلية والترفيه عن الحوار السياسي الجاد والمناقشات المفيدة والأفلام التسجيلية وكل ما يدعو للتفكير ومقارعة الآراء التقليدية. مُرَكَّب الإعلام/ الإعلان يفضل التسلية على تثقيف الجو العام.
> (Herman and McChesney 1997: 6-7)

في السياحة كذلك، كل شيء للبيع: الناس والعادات والأعراف والطقوس، المجتمع كله يتحول إلى سوق كبيرة (Schiller 1976: 15-16)، ويحدث الشيء نفسه في

نوعية معينة من صناعة السينما؛ فقد نقلت «اليموند» الفرنسية (22 يونيو 1992) أن أهالى «إيستر أيلاند» كانوا فى حالة شديدة من الغضب لاستخدام جزيرتهم لتصوير فيلم: "Rapa Nui" ذى «المضمون الهوليودى الصارخ»، وكانوا يعتبرون ذلك إساءة شديدة لهم.

أفلام الفيديو التى تعرضها شبكة MTV، هدفها الأول والأخير هو أن تبيع السى دى، والكاسيت، والفيلم، والملابس، والمشروبات، وكل شىء وأى شىء، هذه الأفلام يصنعها موسيقيون وممثلون ومصممون ومهندسو إضاءة وصوتيات... أى صف طويل من الفنانين.

ويشير «فردريك چيمسون – Fredric Jameson» إلى أن «الإنتاج الفنى اليوم أصبح متداخلاً مع الإنتاج السلعى بشكل عام؛ فالحاجة الاقتصادية الملحة لإنتاج موجات جديدة من بضائع تبدو جديدة (من الملابس إلى الطائرات) أيًا كان معدل التغير، هذه الحاجة الملحة أصبحت هى التى تحدد وظيفة ووضع الابتكار والتجريب» (Jameson 1992: 4-5). مرة أخرى الفنانون هم المسئولون عن ابتكاراتهم وإبداعاتهم الفنية وتجاربهم، وما يقدمونه أو يقومون بتصميمه من أجل الإعلانات التجارية التى تقدم لهم العمل والأجر، ثم يقومون بعد ذلك – عن قصد – بتقديم صور جديدة وموسيقى جديدة، ويعتمدون باستمرار على ثقافة من الماضى والحاضر، محلية وبعيدة، وإن كانت مصادر الإلهام تلك هشة بحيث لا تصلح للاستخدام فى أى ظروف ولأى غرض.

فى أثناء حرب الخليج، أشار الرئيس الأمريكى چورچ بوش الأب إلى «النظام العالمى الجديد» الذى وضعت الحرب مع العراق مقدمته، وفى رأى «چيرى ماندر – Jerry Mander» أن مفهوم النظام العالمى الجديد هذا يعتبر وصفًا دقيقًا للعالم الذى نعيش فيه الآن: «عالم يسمح لأصحاب البنوك وخبراء التنمية أن يخططوا ويرسموا خريطة تدفق موارد العالم، وفق رؤية شاملة لاقتصاد عالمى يعمل بالأسلوب نفسه فى كل مكان ويقوم بمجانسة أسلوب الحياة والثقافة والقيم والأرض نفسها» (Mander 1993: 19). هكذا يصبح بالإمكان الاتجار بالثقافة، ويمكن لمقاوليها أن يتبنوا توجهًا إيجابيًا دون أى ظل لشك فى تدخلاتهم العالمية. الأفلام السينمائية الكبيرة يتم تصميمها لكى تحقق

نجاحاً فى بومباى مثلما فى بروكلين، «ديزنى» تترك شخصياتها تنتحل هويات محلية وتنطق بلغات محلية، (McChesney 1998: 16)، ولكن بنية العرض وشكله واحدة أو متشابهة على الأقل.

فى أوائل الثمانينيات، حدث تغير ثقافى رئيسى فى «ترينيداد»، كما يقول «روجر واليس» و«كريستر مام»، فى الماضى كان مغنو «الكاليپسو» يقدمون أغنيات جديدة يوميًا بناء على أحداث الأربع والعشرين ساعة السابقة، وكانت تلك ثقافة مرتجلة وتلقائية، وهكذا أصبح أبناء الجزيرة بمثابة قواميس أغنيات متحركة ومحادثات لغوية طريفة.

> «الأمور اختلفت الآن. تكيفت الكاليپسو وتأقلمت مع بيئة الصناعة الموسيقية، وبإدخال أجهزة الصوت الضخمة كان على أبناء الجزيرة أن يعيدوا بنية العروض بشكل جوهرى وصارم. أصبحت المادة تُكْتَب مُسبقًا للفِرَق، وأصبح استخدام أغنيات من المخزون القديم محدودًا، وبدلاً من ارتجال أغنيات جديدة، أصبحوا يقدمون أغنيتين أو ثلاثًا طوال موسم الكرنڤال. وبسبب الوقت الطويل الذى يستغرقه التسجيل (وهو يتم فى الخارج غالبًا) لم تعد الموضوعات تتناول الأحداث الجارية أو تشير إلى ما حدث ليلة البارحة أو حتى فى الأسبوع الماضى. وقبل أن يبدأ الكرنڤال بثلاثة أشهر تقريبًا، يطلق المغنون أشرطتهم وتسجيلاتهم ويبدأون فى تسويق المنتج. وحيث إن جزءًا من دخل الفنان يرتفع نتيجة بيع السى دى والكاسيت، نجدهم يبذلون جهدًا كبيرًا لكى يكون الأداء فى خيمة الكاليپسو مشابهًا بقدر الإمكان للنسخة المسجلة (وهكذا يقللون من قيمة فن الارتجال ويزيدون الطلب على صوت المجموعة المصاحبة)
> (Wallis and Malm 1984: 279)

والواضح أن الأشياء كلها أصبحت أكثر اختلافًا مع بداية القرن الواحد والعشرين؛ فهل هى أقل جودة أو أقل قيمة؟ لابد من أن تتدخل الأحكام النقدية هنا. يقول «چون توملينسون – John Tomlinson»:

«يمكن أن يؤدى التـزامن الثـقـافـى إلى زيادة التنوع فى التـجـربة الثقافية فى بعض الحالات، ولابد من أن نقول بلا تردد إن هناك من يرى أن طبيعة هذه التجربة فى الحداثة الرأسمالية مشوهة وضحلة وأحادية البـعد وقـد تحـولت إلى سلعـة... إلى آخر ذلك، ولكن ذلك كله ليس نقـداً للمجانسة أو التزامن، إنه نقد لنوع الثقافة التى يأتى بها هذا التزامن.
(Tomlinson 1991: 113)

ويعـتـقـد «فردريك جيمسـون» أننا نشـهد ظهور «شكل جديد من السطحـيـة أو الضحالة (Jameson 1992: a)

الثقافة الموحدة أو المتجانسة هى - أولاً - ثقافة نيابة عن الآخرين، كما يقول العالم السياسى «صول لاندو - Saul Landau»، (فى مقابلة معه فى 1998)، وهى ثانياً ثقافة مقيدة لغوياً بقواعد التسلية: «الثقافة الموحدة لها لغة خاصة وهذا ما ينبغى تحليله». فى هذه الثقافة الطاغية التى يحدوها التوحيد والمجانسة، ما يحتاج إلى تحليل على وجه الدقة هو قوة الكلمات، لأن «الكلمات تحيل إلى أفكار وصور وأحاسيس. الكلمات تصنع بنيتها قواعد اللغة لكى يصبح لها معنى عندما تعبر عن أفكار؛ فالعين حرة لكى تتنقل بلا قيود، تقبل النموذج أو تقبل غيابه دون حاجة للعقل».
(Hewison 1990: 63)

شىء تقوله... شىء تبيعه!

فى العالم المعاصر، حيث تستطيع التكتلات الثقافية الاحتكارية الكبرى أن تنشر أفكارها عما ينبغى أن تكون عليه الثقافة، فى عالم كهذا تصبح الأسئلة الأساسية هى: قـصص من تلك التى تُروى؟ ومن الذى يقـوم بذلك؟ كـيف تُصْنَع وتُوَزع؟ وكـيف يتم تلقيها؟ من الذى يتحكم فى الإنتاج والتوزيع والعرض؟ (Shohat and Stam 1994: 184). يشير «چورچ جيربنر - George Gerbner» إلى أن تغيراً رئيسياً قد حدث، ويقول إن معظم ما نعرفه أو نعتقد أننا نعرفه لا يأتى من الجينات ولا من التجربة الشخصية وإنما من القصص التى نحكيها. البنى الضخمة للقص، والتى تسمى بالفن والعلم والدين والقانون والسياسة وفن الحكم والأخبار... إلى آخره، هذه البنى هى التى تحدد وتوجه هذا العالم الذى نعيش فيه» (Gerbner 1997: 13). السؤال الكبير هذه الأيام

يتعلق بمن يتحكم فى عمليات القص هذه، تلك العمليات التى تتحدى أوهامنا ورغباتنا وأحلامنا وخيالنا وذاكرتنا.

رد «چورچ جيربنر» على هذه القضية الأساسية يكاد يكون رداً شاعرياً. «طفل اليوم يولد فى منزل به جهاز التلفزيون مفتوح على مدى سبع ساعات في اليوم تقريباً، وللمرة الأولى فى التاريخ الإنسانى لا يكون مصدر معظم القصص والحكايات عن الناس والحياة والمبادئ، هم الآباء والمدارس والكنائس أو غيرهم فى المجتمع ممن لديهم شيء يقولونه. مصدر القصص والحكايات مجموعة من التكتلات الثقافية البعيدة التى يوجد لديها ما تبيعه» (Gerbner 1997: 14).

الفرق بين أن يكون هناك شيء **تقوله**، بما فى ذلك القصص التى قد لا نريد أن نسمعها، وأن يكون هناك شيء **تبيعه**، وهو ما يحدد العملية الإنسانية للتواصل الإنسانى وتبادل الأفكار. هذا الفرق هو لب الموضوع. الثقافة الموحدة أو المتجانسة لها هدف واحد: هم يبيعون ونحن نشترى. إنها تصنع بيئة، للاستهلاك فيها أهمية أكبر من القيم والحاجات الإنسانية. وسوف أناقش، لاحقاً، فى هذا الفصل بعض خواص الثقافة الموحدة، ولكن دعنا الآن نتفحص المصالح الضائعة فى عالم، القوة الدافعة فيه هى الثقافة الموحدة، ثقافة المجانسة.

على امتداد العالم، لم يعد هناك أى إعلام جماهيرى يمكن أن يقال إنه يمثل أو يشارك فى المصالح الأساسية للطبقة العاملة أو الفلاحين أو الملونين أو مع الجماهير فى الدول غير الغربية، أو مع الفقراء أو حتى الطبقة المتوسطة. وسائل الإعلام ذات الانتشار الواسع التى كانت تمثل مصالح غير تجارية أو لا تهدف للربح، هذه الوسائل اختفت فى معظمها تحت تأثير قوى السوق، ويقال إن أى شخص لديه الحرية لكى يطلق مؤسسة ثقافية، ولكن حتى المؤسسات المدعومة جيداً، من المستحيل تقريباً أن تتمكن هذه الأيام من الوصول إلى قنوات التوزيع الثقافية. (Herman 1989: 206)

يقول «جيرالد سوسمان – Gerald Sussman» و«چون لينت – John Lent»:

> ممثلو المؤسسات العابرة للحدود القومية وكفلاؤهم الكبار، توجد تحت تصرفهم أجهزة اتصال عابرة للحدود مثل الأقمار الاصطناعية، وكبول

الغواصات، والبرمجة التلفزيونية، والإعلان بالوسائط المتعددة، ومنافذ العلاقات العامة؛ والسينما، والموسيقى، ونشر الكتب، وتوزيع أشرطة الفيديو والخدمات اللاسلكية، والمجلات، وإمكانية الوصول إلى قواعد المعلومات التجارية والمالية والفنية وأجهزة الاتصال التليفوني الرقمية والبصرية؛ وأجهزة الاتصال عبر الكمبيوتر والفاكس والتلكس، كل ذلك إلى جانب سلاسل السياحة ووسائل الاتصال الأخرى التى تنقل المعلومات والانطباعات عن «الأشياء الجميلة فى الحياة» **(Sussman and Lent 1991: x-xi)**

إن قمع كل الحركات الثورية التقدمية فى العالمين الغربى وغير الغربى فى السبعينيات، كان من بين أهدافه أن يعكس عمليات التحويل الديمقراطى لكل هذه الوسائل؛ فقد كان من بين أول الإجراءات التى اتخذها نظام «بينوشيه – **Pinochet**» فى شيلى بعد انقلاب 11 سبتمبر 1973 إزالة الجداريات التى تم إنتاجها فى عهد حكومة الائتلاف الشعبى، كما تم إعدام عدد كبير من التقدميين بينهم فنانون كثيرون **(Baddeley 1989: 88)**، حتى الجدران كان استخدامها محظوراً كأماكن لحرية التعبير وتبادل الأفكار، وهى الجدران نفسها التى تغطيها اليوم إعلانات قام بتصميمها فنانون!

ونادراً ما يحاول الفيديو أن يتناول قضايا سياسية أو اجتماعية، وإنما يركز على موضوعات الجنس والرومانسية، مما يجعله وسيلة غير سياسية أو بعيدة عن السياسة بالمرة كما يقول «چاك بانكس – **Jack Banks**»، الذى يقتبس عن الناقد التلفزيونى للواشنطن بوست قوله إن أفلام الفيديو ذات التوجه السياسى لا تجد ترحيباً على شبكة **MTV**؛ لأن الشركة قد قامت ببناء عالم أشبه بجزيرة منعزلة، القوة الدافعة الوحيدة فيه هى الموسيقى، «نجوم الروك يتبنون مواقف متمردة، ولكن ما يتمردون عليه أشياء مثل آداب المائدة أو الذهاب إلى المدرسة وليس على الاستبداد أو القوى السياسية». **(Banks 1996: 202)**

الثقافة الشعبية تخسر أيضاً عندما يتم إخضاعها لأسلوب المجانسة والتوحيد، ويقول «نيلنچانا جوبتا»، إن الثقافة الشعبية الحقيقية مرتبطة دائماً – وعلى نحو وثيق – بحياة الذين صنعوها ومجتمعاتهم.

إن انتزاع هذه الأغانى والرقصات من زمانها ومكانها وظروفها الأصلية واستزراعها فى استوديوهات التلفزيون، لابد من أن يصنع حالة من الزيف، كما أن الممارسات الثقافية التقليدية لا تفى بالاحتياجات التى يبحث عنها مشاهدو التلفزيون فى الإنتاج الذى يريدونه، وفى النهاية فإن الموسيقى والرقص الشعبى يشارك فيها أناس تلقائيون دون أى تدريب خاص، ووضع هذه الأعمال فى أحد الاستوديوهات بعيداً عن إطارها يفقدها حيوية وهدف التجربة الثقافية الأصلية. (Gupta 1998: 31-2)

احترام كل ما ينتمى إلى الطقس الخاص لا وجود له فى عالم لا حدود فيه لاستهلاك كل ما يعتبر مثيراً. فى الماضى كانت النساء فى الهند يغنين أغنيات «الماسالا» سراً أو بشكل غير علنى (ماسالا تعنى: غير محتشمة، أو إيروتيكية)، يقول «بيتر مانويل» إن هذا النوع من الأغانى منتشر الآن كسلع عامة للشبان المنحلين أخلاقياً، «وبذلك فإن الأغانى التى تعبر فيها النساء عن أحوالهن - التشوف الجنسى أو الرفض أو التمنع إزاء إغواء من جار مثلاً - هذه الأغانى تتحول إلى وسائل لتوريطهن وتحويلهن إلى سلع عامة». (Manuel 1993: 175)

يقول الكاتب الألمانى «هينر موللر - Heiner Müller» إننا قد فقدنا، حتى، قدرتنا على الملاحظة بسبب السياحة والتصوير الفوتوغرافى، فتلك النظرات السريعة إلى ما نلتقيه فى طريقنا كل يوم لا تترك لنا وقتاً للتفكير أو التذكر أو الإحساس بما يدور أمام أعيننا، الناس أصبحوا يوكلون الآلات للتعبير عن تجاربهم وخبراتهم، وعندما ندرك هذه الظاهرة، فلربما نفهم سبب تحريم العهد القديم للصور، كما يقول «موللر». إن وظيفة الفن هى أن يَحُولَ دون اجتياح الآلات والتكنولوچيا للبشر. (Müller 1991: 21)

تطويق الرسالة التجارية

أصبحت الأعمال الفنية - على نحو متزايد - مجالاً للرسائل التجارية، كما أصبح من وظيفتها تهيئة البيئة الملائمة لإنتاج الرغبة، ولذا ينبغى أن تكون هذه البيئة جذابة ومثيرة ومُشْبِعَة وجديدة باستمرار، (Eagleton 1990: 40-1)، ولابد من أن يكون هناك اعتبار خاص للتحقق الذاتى، بينما يختفى رفاه وسعادة المجتمع وراء الأفق،

(Leach 1993: 6)، وهكذا فإن البيئة الثقافية يمكن أن تكون أى شىء ما دامت مغوية للناس، ربما تكون هى العودة إلى الماضى وادعاء أن «التاريخ مزاح أو هزل»، وربما تكون حفلاً موسيقياً فى مقهى مع «موتسارت» وبعض الكعك!

وبالرغم من ذلك، هناك بعض المقومات التى يبدو أنها تعمل بكفاءة فى تنمية الرغبة، التى هى أساس الثقافة الاستهلاكية. أحدها، البنية الدرامية للمسلسلات (المعروفة بأوبرا الصابون)، التى تُقدم فيها سلسلة كاملة من العلاقات الشخصية المتداخلة والأحلام والكوارث الإنسانية والرغبات الجنسية، لضمان الإبقاء على انتباه المشاهد، هذا النوع الفنى له مواصفات مختلفة فى أماكن مختلفة من العالم. فى مصر مثلاً، صعب، من الناحية السياسية، أن يتضمن العمل الأحداث السياسية الجارية، إلا أن الكاتب «أسامة أنور عكاشة» مؤلف مسلسل «ليالى الحلمية» (150 حلقة) استطاع أن يضمنه قضايا أخلاقية (مثل الوفاء والخيانة) فى إطار تاريخى، إلى جانب الرغبات المُحْبَطَة والطموح وقصص الحب المأساوية. الحياة الشخصية تصبح مرتبطة بالأحداث السياسية مثل الثورات والحروب والرؤساء وسياساتهم، والمسلسل ينتقد مصر انتقاداً حاداً للنهج الذى سلكته على مدى السنوات الخمسة عشر الأخيرة، إلا أن نقد الإرهاب الدينى كان مبالغًا فيه[4].

المسلسلات البرازيلية (المعروفة بـ التلينوڤيللا – telenovelas) تتضمن الكثير من المواقف اليومية، ومعظم مؤلفيها من ذوى الخلفيات اليسارية، ويستخدمونها للتعبير عن الواقع الوطنى. الشخصيات تدافع، بشكل غير مباشر، عن أهمية الإصلاح الزراعى، وتنتقد نظام التأمين الصحى، والتليفونات التى لا تعمل، أو اساءة استخدام الرئيس للسلطة؛ فهم خائفون من أن يؤخذوا كرهائن، وهم دائمًا فى صراع مع الفاسدين من رجال الأعمال أو الشرطة، أو لأن شركاتهم على حافة الإفلاس بسبب السياسة الضرائبية، وبالرغم من ذلك يرى «إنييك هولتويچك – Ineke Holtwijk» أن هناك اختلافاً واحداً مهمًا عن الواقع:

> فى مسلسلات «التلينوڤيللا» رجال الأعمال يُؤخذون كرهائن، المؤسسات تفلس، تجار المخدرات يخوضون حروبهم، الأحياء الفقيرة تنهار عندما تهطل الأمطار، ولكن رجل الأعمال يعود هو وأسرته، وتاجر

> المخدرات يقع فى حب الفتاة التى تساعده على تحسين حياته، والمقاول له شقيق يعمل فى الخارج يساعده على إنقاذ شركته، وسكان الأحياء الفقيرة يحصلون على قطعة أرض من أحد أصحاب الملايين لبناء مساكن جديدة. (Holtwijk 1996: 181)

الواقع فى «التلينوفيللا» يأخذ منحى آخر. «عمر سوكى أوليفيرا» يرى أن الهدف التاريخى لهذا النوع من المسلسلات هو تكييف المفاهيم الرأسمالية وتقديمها بشكل درامى لكى تلائم الـذوق فى أمـريكا اللاتينيـة. وعن طـريق تقـديم صـور النجـاح ينقلون للناس فكرة التوافق وإمكانية صعود الطبقات الفقيرة فى السلم الاجتماعى. (Oliveira 1993: 128; see also Mazziotti 1996)

وفى الوقت نفسه، فإن المستوى الجيد للمسلسلات البرازيلية فى هبوط؛ لأن التكتل الثقافى Globo الذى كان يحتكر الساحة ذات يوم أصبح يواجه بعض المنافسة من مؤسسات ثقافية أصغر حجما، وأقل اهتماماً بمستوى الأعمال الدرامية، وبعضها مغرق فى المسيحية، بالإضافة إلى أن Globo تبث لأكثر من 120 دولة، مما يجعلها تقدم مسلسلات أقل ارتباطاً بالحياة اليومية فى البرازيل، فأصبح المضمون عاماً وأكثر سطحية فى الوقت نفسه.

وتقول «مارى إيلين براون – Mary Ellen Brown» إن الجماعات المضطهدة تلجأ دائماً إلى التخوم وتراقب لرؤية ما هو ممكن، «وهذه هى إحدى المساحات التى تعمل فيها المسلسلات وشبكاتها كمصدر قوة للنساء؛ فهى تساعدهن على اختبار عمق المياه (جس النبض) لمعرفة المدى الذى يمكن الذهاب إليه فى تحدى القواعد الاجتماعية»، (Beown 1994: 12)، كما تذكر فى الوقت نفسه أن «من الواضح أن هذه المسلسلات تقحم نفسها فى ذلك النمط من الثقافة النسوية، المبنية بحيث تدعم المفاهيم النسوية السائدة أو المهيمنة» (p.59)، وهنا أيضاً يعلن الواقع عن نفسه ويمكن أن يصبح ممتعاً بفعل الاستهلاك.

ويقول «هنك ڤان جلدر – Henk Van Gelder» إننا لا نرى أفراداً يلفتون انتباهنا بسبب ما يحملونه من تناقضات؛ فالشخصيات تعبر عن مشاعرها على نحو مباشر ويستمر ذلك بلا نهاية إلى أن يكتشف رئيس التلفزيون أن الجمهور أصابه الضجر، وأن

المعلنين فقدوا اهتمامهم. كل حلقة مكدسة بمواقف عاطفية: زواج، اختطاف، طلاق، شلل مفاجئ، شفاء غير متوقع، أبوة غير متوقعة، علاقات حب جديدة، خداع، حادث سيارة، إجهاض، موت عاشق جديد...! وتشبه «ماريچن ڤان دير چاجت – Marijn van der Jagt» الشخصيات بأناس يركبون مزلجة، مثل تلك التى فى سكة حديد فى الملاهى، تتلوى وترتفع وتنخفض بسرعة تصيب بالدوار.

> الشك الوجودى فى أن الشخصيات تتعلم وتكتشف بالتجربة لا يستمر طويلاً، الحوار الفلسفى حول الأحداث الجديدة والغريبة فى الحياة ينتهى بسرعة؛ لأن الشخصيات لا تتعمق أبعد من إبداء ملاحظات بأن الأشياء إنما تحدث هكذا وأنها ليست مفهومة، منتجو المسلسلات التلفزيونية ليست لديهم أهداف أو نوايا بعيدة، أهم شىء عندهم هو أن تظل القصة مستمرة. (De Volkskrant, 1 October, 1997)

من الظواهر التلفزيونية الحديثة «مسلسلات الواقع»، أول مسلسلات هذا النوع «الأخ الكبير»، (ويسمى فى فرنسا Loft Story) ولا يوجد به ممثلون محترفون، هناك فقط عشرة أو اثنا عشر شاباً من الجنسين يحبسون معاً فى أحد المنازل لمدة مائة يوم تقريباً، وتقوم الكاميرا بتسجيل كل شىء، أما المُشَاهِد «المُتَلَصِّص» فيتمنى أن يحدث شىء مثير بينهم: شجار، حب، جنس،...إلخ. لقد كانت الخصوصية قيمة ثقافية مهمة على مدى قرون فى مجتمعاتنا الغربية التى تثير الفضول حول خصوصية الآخرين(5). «الأخ الكبير» تشيع هذا الفضول وتجتذب جماهير كبيرة، كما تفعل مواقع الإنترنت عندما يكون لدى الناس كاميرات فى منازلهم ويقدمون أنفسهم للعالم، وبالرغم من ذلك – أو ربما بسبب التظاهر الكاذب بالصراحة – فإن نزعة التطهر والحميمية الشديدة والقلق على الحياة مستمرة.

الفكرة هى أن بعض سكان هذا المنزل فى المسلسل سوف يكتسبون «جاذبية جماعية» من قبل المشاهدين، بينما يصبح الآخرون مكروهين. فى رأى «فرانسواز چوست – François Jost» أن خطر هذا النوع من البرامج ليس نزعة التلصص والاستعراض التى تروج لها، بقدر ما هو تشجيع النزعة السادية الموجودة فى كل شخص. وبينما يدفع سكان هذا المنزل ثمن ذلك: فإن الجمهور لا يستمتع بالمصائب

التى يشاهدها فحسب (وهو ما يعنى السادية)، وإنما يُضاف إلى ذلك أيضًا متعة إقصاء الآخرين»؛ فنحن نعطى أنفسنا حقًا غير عادى على حياة السكان/ المشاركين الذين يُسَلِّمُونَ بشكل دائم لأحكام الآخرين[6].

بالإضافة إلى هذا الاحتفاء بالسادية، فإن المشاركين فى «اللعبة» يوقعون عقدًا يلزمهم بأن يسلموا لمنتج العرض كل حقوق صورهم، كما يلزمهم بمراعاة قواعد السلوك التى يفرضها عليهم، ويرى المحامون الفرنسيون أن مثل هذا العقد ينتهك الحقوق الأساسية للكرامة الإنسانية، وأنه لا يعتد به فى المحكمة[7].

وهناك نقطة أخرى للمناقشة، وهى أن الناس يظهرون كنجوم على التلفزيون الآن، ليس لأنهم جيدون فى شىء، أو لأن لديهم شيئًا جيدًا يستحق أن يُقال، إنهم يصبحون مشهورين لأنهم لا يسهمون بأى معنى، وتلك ظاهرة جديدة، ويتساءل «ستيفان پروپر – Stephan Pröpper» ما إذا كان ذلك شديد الوطأة، ولكن المشكلة ليست فى أنها تقتصر عليهم، المشكلة هى أن الشباب من الجنسين يبدأون التصرف مثل النجوم، ويتم تقديمهم فى العروض التلفزيونية والمجلات الأخرى بهذا الاعتبار. «لم يعد مطروحًا أن تكون الأمور نسبية فى تقدير المرء لنفسه، الأهم الآن هو المغالاة فى التقدير. لم يعد التواضع عملة متداولة. فى الماضى كنت تكتسب الاحترام لو أنك تستحقه، اليوم أصبح الناس يطلبونه» (De Volkskrant, 9 November 1999)، ويمكن تناول ذلك فى إطار اجتماعى أوسع. طلب الاحترام دون أى أساس فى الواقع، يمثل الشعور الأكثر عمومية لدى الخاسرين فى هذا العالم المعاصر الذى يتسم بالبهرجة والابتذال، حيث النجاح هو المعيار الوحيد المقبول، والذى يجلب الاحترام على نحو تلقائى. وإذا لم تتصرف، وإذا لم يكن سلوكك بما يتفق مع رغبات أولئك الخاسرين فى هذه اللعبة الاجتماعية، فإنهم سيطلبون الاحترام، وربما عن طريق العنف إذا لزم الأمر.

وإلى جانب الأنواع المختلفة من المسلسلات التلفزيونية، هناك مكونات وعناصر فنية كثيرة أخرى تعزز هذه الثقافة التى تجنح إلى التوحيد والمجانسة، أحد هذه المكونات هو أن كل شىء لابد من أن يكون سريعًا، وأننا مواجهون بسيل عارم من الصور. هذه الظاهرة التى تحركها وتوجهها التجارة اخترقت كل مناحى وجودنا الاجتماعى بالإضافة إلى عالم المسرح كما يقول «رستم باروكا – Rustom Bharucha»:

«هناك الكثير من المسرح الميت فى عالم اليوم، وخاصة فى المجتمعات الرأسمالية مثل أمريكا، التى تشبه مسارحها الاقليمية المصانع: حيث «تصنع» المسرحيات فى أقل من ستة أسابيع، ويؤديها ممثلون يظلون غرباء عن بعضهم البعض، كما هم عن الجمهور. وهؤلاء الممثلون ليسوا غرباء عن وسائل الإنتاج فحسب، بل الأكثر مدعاة للأسف، والذى لا علاج له، هو أنهم غرباء عن أنفسهم كذلك. (Bharucha 1993: 52)

هذا الوضع الذى يدل مظهره الخارجى على أنه جماعى، يبدو أنه يوفر فرصًا هائلة ولا نظير لها لكل صور التعبير الفنى، إلا أن توفر الخيارات بشكل زائد عن الحاجة يوحى بأن كل أشكال التعبير الفنى يمكن أن تدعى لنفسها المكانة ذاتها، وهو ما ليس صحيحًا، (Gablik 1985: 75-7)؛ فالصور والأصوات والأفكار تجىء وتذهب، وبدلاً من أن تكون دليل ثراء، تتركنا هذه الخيارات الواسعة أمام أسئلة كثيرة. على سبيل المثال: هل أصبحت الخيارات الديمقراطية أمامنا أكثر أم أقل؟ يقول «بنچامين باربر – Benjamin Barber»: «الديمقراطية مثل الكتاب الجيد، تستغرق وقتًا، الصبر هو فضيلتها الأقل ملاحظة، إلا أنها قد تكون الأكثر أهمية. التلفزيون والكمبيوتر وسائل سريعة.. سريعة.. ثم أسرع، وهكذا تصبح ضد معدل السرعة البطيئة الذى يتم به الحوار العام واتخاذ القرار من أجل الصالح العام» (Barber 1996: 118) «هينر موللر – Heiner Müller»، الذى خبر على نحو مباشر الوحدة التى تمت بين جمهورية ألمانيا الديمقراطية وجمهورية ألمانيا الفيدرالية، كتب فى سنة 1994 ليعيد إلى الأذهان أنه كان هناك وقت كبير فى ألمانيا الديمقراطية، ويقول إنها كانت دولة بطيئة الحركة، وبعد ذلك يعقد مقارنة غير متوقعة:

مفهوم الزمن فى الاشتراكية يشكل الفارق الحقيقى بينها وبين الفاشية. بالنسبة لـ«هتلر» لم يكن هناك زمن عالمى، كان هناك فقط زمن الحياة، أو «الحاضر». هذا الزمن الحاضر غير الشرطى الذى يعنى أن كل شىء لابد من أن يحدث فى زمن حياة الإنسان، ربما يفسر لنا سر افتتان شباب اليوم بشخصية «هتلر». ليس هناك مستقبل، «الآن» هو كل شىء. فى الوقت نفسه، كانت حياة «هتلر» انتحارًا طويلاً، وكان ذلك هو

طاقتها الحقيقية. مفهوم الزمن فى الاشتراكية كان مختلفًا تمامًا؛ فالمرء يفكر دائمًا فيما هو أبعد من زمن حياته. (Müller 1994: 202)

والحقيقة أن إحدى خواص الثقافة الموحدة أو ثقافة المجانسة، ميلها الدائم إلى إلغاء الماضى والذاكرة، أن تكون لامباليًا، ألا تعطى فرصة للتجربة الحاضرة، أن يدمر فورًا كل ما يبدأ وجوده، أن تفكك كل أشكال المعنى، أن تجعل كل اختيار ظاهرة عشوائية، وليس الهدف هنا هو مديح الاشتراكية كما كانت موجودة حتى سنة 1989؛ حيث إن ذلك كان ينطوى على أوجه قصور كبيرة، إلا أن الثقافة الاستهلاكية كما نراها الآن، لها جوانب كثيرة مدمرة.

جلبة! أثناء السفر عبر بلچيكا، يخيل إلى أن عَقْد النقل يتضمن الالتزام بالاستماع إلى موسيقى خلفية إجبارية فى محطات السكة الحديد وغيرها من الأماكن. بيانات المسح الطبى فى الولايات المتحدة تقول إن معظم الأمريكيين يعانون صعوبات فى السمع، وفى الفترة من 1971 إلى 1980 ارتفعت صعوبات السمع بين من هم فى سن الخامسة والأربعين والرابعة والستين بنسبة 26٪، بينما سجلت الزيادة بين من هم فى الثامنة عشرة إلى الرابعة والأربعين 17٪، وبعد عشر سنوات لابد من أن تكون النسبة ما زالت مرتفعة. فى هولندا هناك 25000 شاب من الجنسين، بين الخامسة عشرة والخامسة والعشرين، يعانون من عجز كلى فى حاسة السمع، وسوف تستمر معاناتهم من الطنين مدى الحياة. ما سبب ذلك؟ السماعات، أجهزة الاستريو، الأفلام مثل «أرماجيدون» و«جودزيلا»، قاعات الديسكو بما فيها من موسيقى تصل إلى 85 ديسيبل (وحدة صوتية) وأكثر، وكذلك الآلات التى نستخدمها مثل آلات تسوية الحشائش والمكانس الكهربائية وغيرها(8)، ويبدو أن معنى السعادة الآن أصبح يتضمن إحداث جلبة ووجود موسيقى عالية ومكبرات صوت وصياح وضجيج. جهارة الصوت فى إعلانات التلفزيون والراديو أعلى منها عادة فى البرامج الأخرى.

فى كل زمان، كان الهدوء دائمًا مُهَدَّدًا من قِبَل من يصنعون الضوضاء أكثر مما هو من قِبَل من يريدون الاستماع، (Thompson 1991: 469)، والجديد هو أن التكنولوچيا جعلت من السهل إنتاج أصوات شديدة الارتفاع والقوة، كان من الصعب أن يصنعها أوركسترا كامل فى الماضى. والآن أيضًا هناك التكدس والاختناقات

المرورية، والموسيقى الخلفية التى أصبحت إجبارية، والمجتمع الاستهلاكى الذى يدفع الناس إلى الخروج فى عطلة نهاية كل أسبوع بحثًا عن المتعة الصاخبة فى كل مناسبة وأى مناسبة... آخر شىء يمكن توقعه من الناس هو أن يكبحوا أنفسهم؛ فهم يشعرون بأن هذا عالمهم وبأنهم لابد من أن يستمتعوا... الآن. ويقول «ريتشارد ستيڤرز – Richard Stivers» (1994):

> «إذا كان مجتمع الفرجة تسيطر عليه الصورة البصرية، فإن الضوضاء هى خادمته، وانتشار الصور البصرية فى العالم، يماثله زيادة فى نوع ومستوى الضوضاء».

الضوضاء المستمرة شكل من أشكال التلوث الذى لا يهاجم الأذن فقط، وإنما المرء بكامل كيانه، ويحرمه التوازن الجسدى والذهنى، وهناك فى الفضاء العام كميات ضخمة من الصور التى لا تريد أن تراها، وتحاول أن تتجنب ذلك بصعوبة، أما بالنسبة للصوت فلا مفر. «چاك أتاللى – Jacques Attali» يقول إن الضوضاء عنف، وإحداث الضوضاء أشبه بارتكاب جريمة قتل (Attali 2001: 50).

ولكن ماذا عن الذين يجدون متعة فى تشغيل الموسيقى العالية؟ ماذا يعنى ذلك بالنسبة إليهم؟ فى مقابلة معه يقول «صول لاندو – Saul Landau»:

> هذا ضرب من المقاومة، يقول لن أسمح لك بالدخول، سأشغل الموسيقى بصوت عال ومزعج لكى أمنعك من دخول عقلى أو أذنى. القوى التى تريد أن تمسك بى، سأبعدها عنى بإحداث كثير من الضوضاء. انتبه للأطفال السود هؤلاء الذين يحملون تلك الصناديق الهادرة التى تحدث أصواتًا ثاقبة، ابتعد عنى. أو الناس الذين يطلقون أجهزة الراديو فى سياراتهم عاليًا: ابتعد عنى. هذا شكل من أشكال المقاومة. موسيقى الراپ، كلمات موسيقى الراپ هى العدوان، العدوان، العدوان. ابعد عن طريقى، لا تلمسنى، كفى قذاره! وهى هجوم على الموسيقى التجارية على طريقتها، ولكن مثل كل الأشياء الإبداعية الأخرى تستطيع الثقافة الموحدة أن تحيلها إلى سلعة، وبالتالى تحولها من مقاومة إلى جزء من ثقافتها الموحدة الأكبر. الضوضاء ذاتها تصبح سلعة.

الجنس مُكَوِّن آخر، وهو يتحول بالتدريج ليصبح سلعة بمعنى من المعانى، وبالمثل فإن تبادل السلع يحيط به جو مشبع بالإيحاءات الجنسية **(Frith and Goodwin 1990: 388-9)**، ولم يكن ذلك هدف الذين كـانوا يناضلون من أجل التـحـرر الجنسى فى الستينيات والسبعينيات. الهدف كان تحرير الإيروتيكية والمتعة الجنسية والجمال من الاضطهاد الدينى المتزمت. الهدف كان أن يصبح الناس قادرين على تحديد خياراتهم بالنسبة لشئونهم الجنسية ونوع الصور والخيالات التى تستثيرهم وتبهجهم. الهدف كان ألا تظل النظرة إلى المرأة باعتبارها شيئًا يستخدمه الرجل، والهدف فى كل الأحوال لم يكن أن يتحول التحرر الجنسى ليصبح استغلالاً تجاريًا للجنس، إلا أن ذلك هو ما حدث بالضبط. صباح كل سبت هناك برنامج يسمى «الحقيقة العارية» على التلفزيون الروسى – القناة الأولى، تقدمه «سڤيتلانا پيكوتسكا – **Svetlana Pecotska**» ذات الست وعشرين سنة. يبدأ البرنامج وهى بكامل ملابسها، تقرأ تقريرًا إخباريًا لا يختلف كثيرًا عن غيره من البرامج، عند نهاية البرنامج يكون نصفها الأعلى قد أصبح عاريًا تقريبًا[9].

ثم هناك أيضًا ذلك الإنتاج الضخم من المواد الإباحية التى قد لا تبدو مشكلة كبيرة للوهلة الأولى، فالذين يحبون مشاهدة المسلسلات التلفزيونية لا يرون شيئًا يختلف كثيرًا. الأكثر إثارة للاهتمام هو تلك الصور الإيروتيكية الأكثر دقة وإتقانًا من الناحية الفنية التى تظهر علنًا فى الأسواق. المُعَرَّض للخطر هنا ليس أمرًا فنيًا أو أمرًا يتعلق بالذوق فقط، الأمر يتعلق باختيارات الإنسان فى الحياة وأنواع الصور والعروض المسرحية التى تثير المتعة الجنسية. هل يمكن أن يحدث الجنس مباشرة دون تواصل حميم بين من يمارسونه؟

الجنس شأن يومى أو أسبوعى إلى جانب أنه خيال جامح، إلا أن الاختيار الذى يفضل صور البورنو المباشرة أو الخيال الإيروتيكى الفنى، يعكس فكرة الناس عن الجنس، سواء بشكل فردى أو شكل جماعى فى مجتمع معين، ويبدو أن سوق الصور والعروض الجنسية التجارية كبيرة، أو ربما لا يستطع منتجو الصور أن يتخيلوا أشكالاً أكثر ذكاء للناحية الجنسية.

نوع الصور التى يحب الفرد أن يستخدمها للإثارة، يظل شأنًا خاصًا، ولكنه يغدو شأنًا عامًا عندما تخترق الصور الإيروتيكية الدعاية الإعلانية، وذلك يؤدى إلى مواجهات تلقائية.

بعض المنتجات لا تثير الرغبة من تلقاء نفسها، ولذلك تضاف الرغبات الإنسانية اللاشعورية إلى المنتج، الأمر الحاسم هو أن المعلنين مشغولون فى الصراع على جذب انتباه المستهلك، وليس هناك أى سبب يجعلهم يكبحون أنفسهم فى هذه المنافسة. النتيجة أننى مُوَاجَهُ فى الشارع بصور كثيرة لهذا الصراع تجتاحنى رغمًا عنى. لقد سئمت المواجهة المستمرة بصور كثيرة تحاول أن تنقل عواطف نبيلة مثل الصداقة والحب والإيروتيكية والجنس من خلال قوالب وأنماط[10].

لذلك، غضبت نساء باريس عندما عرضت محلات «لو جاليرى لافاييت – Les Galeries Lafayette » تماثيل مانيكان عارية تقريبًا فى ست واجهات عرض فى «بوليفار هاوسمان»، لتقديم مجموعة جديدة من الملابس الداخلية، وتظاهر عدد كبير منهن ومن أعضاء الجمعيات النسوية أمام المحلات وعلى سلالم «الأوبرا جارنير» ضد استخدام الجسد الإنسانى فى الترويج التجارى، وأدين هذا الأسلوب الرجعى والمتخلف عن الجنس الذى يمثله هذا العمل، كما عبر اثنان من أعضاء الحكومة الفرنسية وهما «سيجولين رويال – Ségolène Royal ونيكول بيرى – Nicloe Péry» لإدارة المحلات عن استيائهما الشديد[11].

الأعمال الفنية الإباحية والداعرة فى ازدياد، وتعرض صوراً مختلفة من السادية والماسوشية والاغتصاب والتعذيب وقتل النساء والأطفال. وكما هو متوقع، فإن هذه المناظر لا تبقى فى الإطار الخصوصى، بل تنتشر. بنهاية القرن العشرين، أصبحت الثقافة الموحدة فى حاجة إلى المزيد من الصور الصادمة لجذب الانتباه، وهل هناك ما هو أفضل من الجمع بين الجنس والعنف لتحقيق ذلك؟ هذا ما نراه اليوم على لوحات الإعلانات الضخمة فى الشوارع وعلى امتداد الطرق البرية. المؤسسات الإعلانية، بالطبع، لا تعرض علينا كل التفاصيل التى يمكن رؤيتها فى أعمال «البورنو»، ولكن الصور تعبر بما يكفى عن السيطرة الجنسية للرجال على النساء والأطفال، لكى نتتبع الجوانب المظلمة فى عملية التواصل الإنسانى. العنف مجال تميل الثقافة الموحدة دائمًا إلى استغلاله.

العنف ينتقل جيدًا

«قرار التأجير الذى يوجه عملنا فى الڤيديو يتخذه المراهقون من الشباب إلى حد كبير»، هذا ما يقوله «شتراوس زيلنك – Strauss Zelnick»، الذى كان رئيسًا ومديرًا لشركة فوكس للقرن العشرين، ويضيف «لأنهم لن يستأجروا أفلامًا عادية وإنما أفلام الحركة والمغامرات». (Ohmann 1996: 26)، فى هذه التجارة الواسعة التى تعمل فى تريليون دولار تبذل شركات السينما والتلفزيون العالمية غاية جهدها لكى تصنع برامج تناسب كل مكان فى العالم دون جنسية محددة. ازدهار الإنتاج العالمى المشترك فى العقود الأخيرة، ساعد عليه زيادة عدد القنوات التلفزيونية والشبكات وزيادة تكاليف الإنتاج.

وبسبب العائدات العالمية التى تمول الآن نسبة متزايدة من الإنتاج السينمائى والتلفزيونى فى الولايات المتحدة، تدخل الشركات حاليا فى صراعات مع شركائها فى الإنتاج العالمى. «چورچ شاميه – George Shamieh» صاحب شركة «PM Entertain-ment» التى تقوم بتوزيع مسلسلات أشبه بأفلام الحركة، يواجه ضغطًا من المحطات اليابانية التى تطالب بالمزيد من مواد الخيال العلمى، بينما تشكو المحطات الإيطالية من كثرة مسلسلات الحركة وقلة القصص الرومانسية، ويقول: «بيد أن الشىء الوحيد الذى يجمعون عليه هو الحاجة إلى الجديد فى الأجهزة وقوة النيران»[12].

ويؤكد «چورچ جربنر» أن معظم منتجى السينما والتلفزيون لا يستطيعون الاعتماد على السوق المحلية فقط؛ «فهم مضطرون لدخول مجال الڤيديو والبيع الخارجى لتحقيق أرباح، وبالتالى هم محتاجون إلى مكون درامى لا يحتاج ترجمة، «ينطق بالحركة» بأى لغة ويناسب كل ثقافة، هذاالمكون هو «العنف». تحليل «جربنر» يدل على أن العنف هو الغالب على صادرات الولايات المتحدة، ومن خلال كيانات مثل الـ«نافتا – NAFTA» (اتفاقية التجارة الحرة لدول أمريكا الشمالية) والـ«WTO» (منظمة التجارة العالمية) يمكن إغراق العالم بالمزيد من الأذى باسم «حرية التجارة». «هذه الإستراتيچية هى أبعد ما تكون عن التعبير عن الحرية الخلاقة؛ فهى تبدد الموهبة وتحد من الحرية وتصيب الأصالة بالشلل، بالإضافة إلى إصابة النشاط الفنى بأضرار بالغة، حيث يتم إقحام العنف فى البرامج والمواد حسب شروط السوق وليس لحاجة درامية»، ثم يقول إن «العنف ينتقل جيداً » (Gerbner 1997: 14-15)

قد تختلف الإحصائيات، ولكنها دالة كلها، ففى دراسة تم إجراؤها بتكليف من الرئيس «كلينتون»، اتضح أن «الأطفال الأمريكيين يشاهدون 4000 عملية قتل (على الشاشة) و200000 شكل من أشكال العنف (مقدمة دراميًا) ببلوغ الثامنة عشرة من العمر» (International Herlad Tribune, 3 June 1999)، وفى إحصاء أجرته الجمعية النفسية الأمريكية فى أوائل التسعينيات، اتضح أن الطفل الأمريكى - فى المتوسط - يشاهد التلفزيون ثلاث ساعات يوميًا، وبوصوله إلى الصف السابع يكون قد شاهد 8000 جريمة قتل و100000 مشهد عنف، كما أن ألعاب الفيديو تجعل من القتل حدثًا رائجا وفقرة ثابتة فى برنامج للتسلية؛ إذ عندما يبلغ المراهق الأمريكى الثامنة عشرة تقريبًا يكون قد قتل 400000 خصم أو عدو بضغطة من إصبعه على زر إلكترونى. (Hetata 1998: 279-80)

منذ سنة 1967، يقوم «چورچ جربنر» ومجموعة من العاملين معه بإصدار تقرير سنوى عن العنف فى التلفزيون، وقد اكتشفوا أن هناك فى المتوسط سبعة من كل عشرة برامج تُذاع فى الأوقات الرئيسية تتضمن العنف، وأن مشاهد العنف تتكرر بين خمس إلى ست مرات فى الساعة. حوالى نصف شخصيات المسلسلات الدرامية يمارسون العنف و10٪ منهم يقتلون. البرامج التى تقدم للأطفال فى عطلة نهاية الأسبوع «مُشَبَّعة بالعنف» بما يعادل 25 مشهداً فى الساعة، كما كان «الحال على مدى سنوات» (Herman and McChesney 1997: 146). هذه الأرقام وإن كانت خاصة بالولايات المتحدة، إلا أنها لا تختلف كثيرًا عنها بالنسبة لأماكن كثيرة فى العالم، لأن معظم القنوات تقدم المادة نفسها التى تنتجها وتوزعها المؤسسات الثقافية الاحتكارية الكبرى. ففى زيمبابوى، نجد المجالس المحلية على سبيل المثال تقدم بعض أفلام مثل «كونغ فو - Kung Fu» و«رامبو» حتى فى حفلات لجمع التبرعات. (Plastow 1996: 181)

علاوة على ذلك، فيما يتعلق بالعنف أيضًا، فإن القنوات المحلية تسير فى الاتجاه نفسه الذى تسير فيه الشركات الثقافية العابرة للحدود القومية، يقول تقرير «تنوعنا الخلاق» الصادر عن لجنة الأمم المتحدة للثقافة والتنمية:

> كشفت عملية مسح للبرامج أجريت فى الهند مؤخرًا عن أن أكثر من 70٪ منها يعتبر «عنيفًا»، وفى إحصاء آخر فى تسع دول آسيوية، لوحظ

أن 60٪ على الأقل من البرامج تتضمن مشاهد عنف. الفارق كان فى المضمون المحلى فى مقابل الصور الأجنبية، الاهتمام على سبيل المثال بين التايلانديين والكوريين كان مركزًا على «الساموراى الوحشى والدراما الإيروتيكية فى البرامج اليابانية والنزعات العدوانية البعيدة عن قيمهم. (Pérez de Cuéllar 1996: 123)

ولنتأمل عينة صغيرة مما تقدمه الصناعة فى مجال العنف. هناك ألبومات موسيقية تتضمن أغنيات من قبيل: «أنا أكره نفسى وأريد أن أموت» (Nirvana)، «النظر من ماسورة البندقية» (Anthrax)، «99 طريقة للموت» (Megadeth)، «ابحث ودمر» (Red Hot Chili Peppers)، «أنا الجحيم» (White Zombie). (Barber 1996: 334)، ويصف الناقد السينمائى «هانز بيرينكامب – Hans Beerenkamp» فيلم: Starship Troopers للمخرج «پول ڤيرهويفن – Paul Verhoeven» بأنه فيلم «داروينى رأسمالى» ينتصر فيه مبدأ البقاء للأصلح، كما يربط بين الفيلم والفاشية، وهناك كثير من الأفلام الأمريكية التى تجهز الجنود للحرب، فيفقدون فرديتهم مما يجعلهم «قتلة أفضل». (NRC Handels blad 7 January 98)

فى أوائل التسعينيات، حدثت اضطرابات عنيفة فى لوس أنجلوس بعد أن قامت الشرطة بضرب رجل يدعى «رودنى كنج – Rodney King»، وبالمصادفة، كان المشهد قد تم تسجيله بالڤيديو، يقول «ليونيل تيجر – Lionel Tiger»:

> كانت محطات التلفزيون تعيد بث المشهد الوحشى عدة مرات دون أية ضرورة لذلك، وأكثر مما كان متوقعًا، لدرجة أننى بت أتصور أن العميان فقط هم الذين لم يشاهدوه. لكن المادة المقدمة كانت مقبضة وأحدثت موجة من الغضب العارم بين المشاهدين والمقدمين على السواء لدرجة أن كآبة المشهد لم تكن فوق الاحتمال فحسب، وإنما كانوا يعتبرونها «فاتنة»، وكانت تعرض مرارًا وتكرارًا، لقد «أحبها» الناس! (Tiger 1992: 128)

وهناك برامج تلفزيونية عديدة فى العالم شبيهة بما يقدمه «چيرى سپرنجر – Jerry Springer»، يقوم فيها أفراد من الجمهور المدعو باتهام بعضهم البعض بانتهاكات وتجاوزات كثيرة ومعظمها علاقات خارج إطار الزواج. العرض يبلغ ذروته

ويحقق النجاح المرجو - وإلا فقد مشاهديه - عندما يبدأ أولئك في ضرب وشد شعر بعضهم البعض، وتبادل أحط عبارات القذف والسب، بينما الجمهور الموجود في الاستديو يراقب كل شيء بحماسة، أما مقدم البرنامج فتبدو عليه البراءة، وهو يتظاهر بالحيرة أمام ما يراه من عنف.

ويشير «كيفن ميريدا - Kevin Merida» و«ريتشارد ليبي - Richard Leiby»، إلى أن هناك «في الزوايا المظلمة المعتادة من الثقافة الأمريكية: كرتون به شخصيات من النازية الجديدة، ومسلسلات كوميدية تروج للشهوات البهيمية، أفلام مفسدة للمراهقين، مصممو أزياء يروجون للأقنعة الجلدية السوداء... كل شيء موجود الآن ويتم إنتاجه على نطاق واسع ومتوفر بكثرة»[13]، وفي الفترة ما بين 6 و23 أبريل 1999، كان العنف هو موضوع سبعة من الأحد عشر فيلم ڤيديو الرئيسية في الولايات المتحدة.

وبتقدم فنيات الكمبيوتر، أصبحت الألعاب أكثر رعبًا وقربًا من الواقع، وهناك مجموعة من الألعاب تسمى «رماة الشخص الأول» تشجع اللاعب على تقطيع أوصال الوحوش وقتل الناس وذبحهم. الهدف هو القتل، بينما أجزاء الجسد وأعضاؤه تتطاير في مختلف الاتجاهات. «إريك هاريس - Eric Harris» أحد المسلحين الذين نفذوا مذبحة في مدرسة في «ليتل تون - كولورادو»، كان لاعبًا مدربًا على الـ«Doom» وهي إحدى ألعاب الكمبيوتر التي قدمتها شركة ID للبرمجيات سنة 1994 في تكساس، ويقول تقرير Merida and Leiby إن استراتيچية تسويق هذا البرنامج - Doom - لا يمكن مقاومتها.

برنامج «اللعبة» كان متاحًا بالمجان على الإنترنت، حيث يستطيع اللاعبون تعديل أو تهيئة أماكن القتل واختيار الأسلحة المناسبة وإضافة مستويات أخرى بشراء برامج أخرى، وقد تم بيع أو توزيع قرابة نصف المليون نسخة من هذا البرنامج[14].

في أفلام العنف لا وجود للغة تقريبًا، لا أحد يضيع الوقت في شرح أسباب القتل أو الذبح، كل شيء هو أمر مُسلَّم به، ويرى «نومي ڤيكتور - Nomi Victor» أن فيلم الحركة عنيف ليس بسبب نسبة العنف المادي به، بقدر ما هو بسبب التخلي الفاسد عن اللغة[15]، كما يؤكد «چو جروبيل - Jo Groebel» أن العنف كمنتج للتسلية يفتقر، حتى، إلى أي إطار أو مضمون. (Groebel 1998)

فى الماضى، كان الشرير هو الذى يخسر فى نهاية أفلام هوليوود، صحيح أن هناك أشرارًا فى أفلام اليوم، ولكنهم لم يعودوا الخاسرين فى النهاية، الطيب هو الذى يخسر، وهو الذى يفشل فى آخر الأمر، كما أصبحت مفاهيم الخير والشر قديمة، وأصبحت الأخلاق موضوعًا مستهجنًا[16]. وفى الوقت نفسه تم استحداث نوع جديد من الأفلام يسمى «فن العنف» الخاص بانفجارات العنف فى ما يسمى بالأفلام الأكثر فنية، ويشير «چون ستراتون – John Stratton» إلى إمكانية اختفاء الإذعان باختفاء دافع مرتكب الجريمة، إن شهوة العنف للعنف، العنف بدون سبب وبدون عواقب (وبدون تطهير للعواطف من خلال الفن أيضًا)، العنف الذى يُقدَّم بشكل لا متوقع وباعتباره لا مفر منه، هذا النوع من العنف حل محل العنف المنطقى والمبرر الذى يجىء فى سياق روائى[17]. كما تشير «سامنتا هولاند – Samantha Holland» إلى الألم أيضًا باعتباره أحد المكونات المهمة فى أفلام مثل «Robo Cop3» و«Cyborg» و«Universal Soldier» و«Terminator» و«Eve of Destruction»، وهو فى غالب الأحيان ألم ناتج عن العنف البدنى.

هذا النوع من العنف يصبح أكثر ضراوة عندما يكون مقترنًا بالجنس، وهو ما يحدث كثيرًا. أفلام العصابات فى هونج كونج تصور كيف تؤدى الجنسية المثلية إلى موت عنيف، ويرى بعض النقاد اليابانيين أن التعذيب الذى يتم تصويره فى أفلام البورنو اليابانية طقس من طقوس التطهر، كما يقول «بريان موريان – Brian Moeran»:

> ضحايا هذه الأفلام عادة هم النساء، فالنساء نجسات بسبب تلوثهن بدم الحيض حسب معتقدات «الشنتو» و«البوذيين»، إلا أن هذه النجاسة يمكن تطهيرها عن طريق الاغتصاب، وفى أفلام البورنو نرى الضحايا رموزًا بريئة مثل بنات المدارس والممرضات أو المتزوجات حديثًا اللائى يصبحن منجذبات نحو مغتصبيهن. (Ryan 1989L 162-76)

بعض مطربى «الراپ» الذين يدينون العنصرية فى أغانيهم يقومون بتشويه سمعة النساء والشواذ بشكل روتينى[18].

وتقول «سوزان فالودى – Susan Faludi»: «فى عصور الردة نجد صور النساء المقموعات تغطى حوائط القاعات الثقافية المشهورة، نراها وقد تم إسكاتها، وهى تعامل

كطفلة غير ناضجة مشلولة الحركة، وربما مقتولة عندما يصل القمع إلى أعلى مستوياته» (Flaudi 1991: 70)، أما «مارلين فرنش – Marilyn French»، فهى سعيدة بالتحريم والحظر المفروضين على التعبير عن معاداة السامية والتوجهات العنصرية: «إلا أن هناك أعمالاً تسهب بحماس فى تناول موضوعات اغتصاب وتشويه وقتل النساء، صحيح أن الناس مختلفون حول النواحى الأخلاقية، ولكن هناك أعمالاً وتصرفات بعينها تدل على القسوة والشر لا يختلف اثنان على رفضها، ألا تعتبر كراهية المرأة والعنف ضدها وإساءة معاملتها أموراً شريرة وبغيضة؟ فلماذا يسمح بتصويرها والتعبير عنها؟» (French 1993: 178-9)، كما تقول إن المزعج والمقلق ليس تقديم صورة المرأة بشكل إيروتيكى، إنما المزعج والمقلق هو تقديمها على هذا النحو تمهيداً لتملكها.

وسوف أعود فى الفصل الأخير من هذا الكتاب إلى موضوع حرية التعبير والرقابة والكبح الذاتى.

لا جديد تحت الشمس! قبل ألفى عام كان الرومان يجدون متعة فى مشاهدة السجناء أو العبيد، والحيوانات تلتهمهم أمامهم فى الكولوسيوم. بعض الناس تبهجهم رؤية الدم ومعاناة الضحايا، وإلا لماذا يُسْمَحُ للبعض – بشكل رسمى – بمشاهدة تنفيذ أحكام الإعدام فى السجون الأمريكية؟ (Tiger 1992: 129-31)

تخيل نفسك وأنت تشاهد مصارعة الثيران (Corrida de toros) فى إسبانيا. بمجرد وصولك إلى المكان ستكتشف أن الجو كله من حولك جو نشاط وحماسة وشعور بالقوة، المباراة بين المصارع والثور على وشك أن تبدأ، الطقوس المقررة كلها يتم تنفيذها، مصارع الثيران يدخل مصحوباً بصوت الموسيقى الحماسية، بينما يعلو تصفيق وصياح الجماهير لزيادة شجاعته، يبدأ بإثارة الثور ويتفادى هجومه برشاقة، تزداد خطورة المباراة (اللعبة) عندما يصبح الموت قريباً من أيهما، المشهد يقترب من نقطة الأزمة؛ فهل هذه متعة أو سعادة؟ إننى أطرح السؤال ذاته على نفسى بعد مشاهدة التلفزيون لمدة أسبوع وأرى القتلى بالمئات وعمليات اغتصاب النساء أو الاعتداء عليهن، وتدمير الطبيعة والموارد الطبيعية، وأشهد كرنفالاً كاملاً من أعمال التخريب والتشويه والسلب والنهب، فهل هذه متعة؟ إن تدمير الحياة والطبيعة أمر بالغ السوء وينبغى ألا يُقَدَّمَ باعتباره تسلية أو ترفيها، وعلى الرغم من ضرورة إعلام الناس

بقسوة الحياة الإنسانية ووحشيتها – فى الأخبار والمسرح والسينما والرقص والأدب والفنون البصرية – يجب ألا يقدم ذلك باعتباره تسلية أو على سبيل الفكاهة، دافع تقديم مشاهد القسوة والرعب لابد من أن يكون محاولة من أجل التعاطف والمشاركة والفهم. كثير من الثقافات – فى الماضى والحاضر على السواء – تقدم مشاهد العنف والقسوة من أجل التسلية والترفيه العام بشكل أساسى، وربما كانت هناك ثقافات معينة تقدم ذلك فى إطار طقوس أو شعائر دينية تجعل الألم الذى يتم تصويره مقبولاً وبما يتفق مع الفكر السائد، هذه الأعراف أو التقاليد يمكن أن تضع حدوداً لهذا العنف.

ربما كانت مصارعة الثيران، على سبيل المثال، تمثل لحظة دينية فى دورة الفصول، وربما كان الاختلاف مع ثقافتنا الغربية الحالية هو أن أداء وتقديم المشاهد العنيفة والقاسية، عَرْضٌ ينقصه الإطار الثقافى المتسق الذى يعطيه معنى أكثر مما هو طقس دينى. وبالرغم من هذه الفروق، فإن وجه الشبه الأساسى هو أن مشاهد العنف هذه تنطوى على القسوة والموت، وأن المتعة توجد فى تصوير الضرر والرعب.

لقد كان هناك دائماً من يعترضون بشدة على عروض القسوة والعنف والدمار والسلب والنهب، كوسيلة لجعل الحياة أكثر إثارة واحتمالاً، إن طبيعة المتعة تعتمد على مجموعة من المقدمات الثقافية المنطقية وعلى المحصلة (المؤقتة) للنضال الاجتماعى والثقافى فى هذا البعد المهم من الحياة الإنسانية، وفى نقاشنا الحالى الذى نعتبر فيه الفنون والآداب مصانع ومستودعات للمعنى الثقافى، لابد من بحث موضوع المتعة كما يتم تلفيقه على نطاق واسع من قِبَلِ الصناعات الثقافية. المتعة هى مخزونهم التجارى، وهى عدتهم، وهى مبرر وجودهم ونقطة انطلاقهم ومصدرهم الرئيسى للثروة، والصناعات الثقافية هى المسئولة إلى حد كبير عن وضع المعايير المعاصرة للمتعة المقبولة والمرغوبة، وكونها تفعل ذلك على نطاق واسع لم يسبق له مثيل، يعنى أننا لابد من أن نتعامل بكل جدية مع ما تتركه من أثر على هذا الجانب المهم من الحياة.

وسيكون من الخطأ الاعتقاد بأننا يمكن أن نجد هذا النوع من العنف فى المنتجات الثقافية التجارية فقط؛ فهذا ليس صحيحاً على الإطلاق، فالفنانون التعبيريون كانوا دائماً يميلون إلى الحرب، وكذلك كان المستقبليون، حتى بعد الحرب العالمية الأولى

لم يَقِل الاحتفاء بالعنف بل لعله زاد، ويتذكر «هانز ماجنس إنزنزبيرجر – Hans Magnns Enzensberger أن كتابات «دو ساد – De Sade» كانت تُقْرأ على نطاق واسع ممن يحبذون العنف وهى ظاهرة مستمرة. «إيرنست يونجر – Ernst Jünger» كان يروج للعنف المطهر لعاصفة الفولاذ، «سيلين – Céline» كان يغازل دهماء معاداة السامية، و«أندريه بريتون – André Breton» كان يعلن أن «أبسط أشكال العمل السيريالى هو الخروج إلى الشارع ببندقية فى يدك وأن تطلق النار لأطول مدة ممكنة على العامة» (Enzensberger 1993: 67)، و«أريل دورفمان – Ariel Dorfman» يحلل أدب أمريكا اللاتينية ليجد أن الشخصيات التى يصنعها كتاب مثل «استورياس – Asturias» و«كاربنتيير – Carpentier» و«بارجاس يوسا – Vargas Liosa» و«جارثيا ماركيث – Garcia Márqnez» و«ساباتو – Sabato»، هذه الشخصيات تبحث من خلال العنف عن «علامة» لجوهرها الخاص أو لنظام الكون:

> موقف العنف له سمة أساسية واحدة حاضرة فى أدب أمريكا اللاتينية، وهو أن العنف ليس خيارًا، وإنما يعتبر أمرًا مُسلَّمًا به ومقبولاً لكى تجد الشخصيات هوياتها، فلا يتطرق إلى ذهن أى شخصية من شخصيات «بورخيس – Borges» على سبيل المثال أن ترفض العدوان أو أن تعقلنه: إنها تعيشه، قد تكون اختارت أسلوب العنف، ولكن ليس العنف نفسه كواقع أو حقيقة". (Dorfman 1991: 37-8)

كما يرى «رستم باروكا» أن المخرج المسرحى الإيطالى – الدانمركى:

> لا يتورع عن استخدام مفردات «عنيفة» للتعبير عن «قواعد» التمثيل. ملتقطًا الإشارة من أساتذة العروض التقليدية فى آسيا، يتحدث كثيرًا عن «قتل» إيقاعات الجسد «الطبيعية» الذى من المستحيل أن يتشكل بدونه «الجسد الأول» للممثل، كما يتحدث أيضًا عن «الإحلال الثانى» للجسد، والذى ينبثق من خلال عمليات المقاومة، التى تمكن الممثل من اكتشاف طاقات جديدة أكثر «مباشرة» و«تلقائية».

ويتساءل «رستم باروكا» مستغربًا، ما إذا كان علينا بالفعل أن «نقتل» شيئًا قبل أن نخلق شيئًا جديدًا: «ألا يستطيع المرء أن يعمل فى إطار المصادر الموجودة

(الطبيعية) ويجعل شيئًا ينبثق منها؟» (Bharucha 1993: 56)، كما يقول المخرج البلچيكى «چان فابر – Jan Fabre» أيضا إن هناك وجوداً للعنف فى عروضه. «لابد من أن يكون الفن عدوانيًا، ودائمًا. وهذه، بالنسبة لى، هى الطريقة الوحيدة لتقديم أى شىء، وهذا يتعلق طبعًا بالعدوان المتسامى؛ لأن معظم الفنانين جبناء. العنف شكل من أشكال الاتصال» (De Volkskrant, 16 June 1984)

إلا أن بإمكاننا أن نتناول العنف على نحو آخر، وهو اعتبار العدوان فشلاً فى الاتصال الإنسانى، والأمر متروك للفنانين ولمنتجيهم ليقرروا ما سيعرضونه وما سيفكرون بشأنه أو يغازلونه: المعاناة التى يسببها الفشل فى إقامة شكل محترم من أشكال الاتصال بين البشر، أو «الحلول» العنيفة للتواصل الإنسانى المخذول والإعلاء من شأن الألم والتعذيب والاغتصاب والقتل؟

قوة التأثير

أتساءل، عما يدور فى ذهنى عندما أرى الإعلانات فى الشوارع والصحف والمجلات أو على شاشة التلفزيون، الأفلام التى أشاهدها، الصور التى أراها، الموسيقى التى أستمع إليها، الصحف والمجلات التى أقرأها، كيف يؤثر ذلك كله على إدراكى؟ كيف يؤثر على الاختيار الذى ينبغى أن أقوم به بين أن أترك نفسى أستمع إلى درس أخلاقى أو أن أظل على السطح؟ كيف يؤطر رغبتى فى المتعة؟ وأى نوع من المتعة؟ هل يثير فى تركيبتى الذهنية رغبة فى الهدوء أو القلق؟ وباختصار... كيف تؤثر تجليات الثقافة الموحدة السائدة الآن فى كل أرجاء الأرض، على حياتى الخاصة؟

تقتضى الأمانة أن أعترف بعدم قدرتى على الإجابة عن أى من هذه الأسئلة، إلا إذا كان من قبيل التخمين. فإذا كانت معرفتى بتأثير الثقافة الموحدة على حياتى ناقصة، فما الذى يمكن أن أعرفه عن تأثيرها على الآخرين، وخاصة بالنسبة لأولئك الذين لا يشاركوننى البيئة الثقافية نفسها فى بلادى، والذين يعيشون بعيداً فى أجواء ثقافية لا أعرف عنها الكثير، وربما لا أعرف عنها شيئًا على الإطلاق؟

إن السؤال عن التأثير الذى تحدثه أمور غير متجانسة ومتعددة الطبقات مثل الصور والأصوات والدراما والكلمات والألوان وحركة الجسد، لا شك فى أنه سؤال

صعب، وإن كانت الأساليب الكمية يمكن أن تكون مفيدة إلى حد ما. على سبيل المثال لن نجد شخصًا ما يخرج لإطلاق النار بعد مشاهدة فيلم من أفلام العنف، وسيكون من السهل علينا حينذاك أن نقول إن الناس لا يقلدون السلوك الذى يرونه، وبالتالى ليس هناك أى تأثير. إلا أننا نعرف جميعًا أن التأثير فى الإطارين الاجتماعى والفردى لا يعمل على هذا النحو. كل شىء نسمعه أو نراه أو نقرأه أو نمارسه يترك أثرًا. قد يُثَبِّتُ ما كنا نشعر به، قد يترك فينا شعوراً بعدم الارتياح، قد يعزز الحالة النفسية الجيدة التى نحن عليها، قد يصيبنا بالضيق ويحفزنا على العدوان. قد يكون ذلك كله شأنًا فرديًا فى جزء منه، إلا أنه يخص أيضًا المشاعر والأحكام التى نشترك فيها كلنا.

فى الأغلب، نحن لسنا على وعى تام بكل ما يخترق العقل والجسد؛ ذلك لأننا نحاول أن نتحرك فى دوائر تتوافق بدرجة أو أخرى مع المناخات الثقافية التى نرى أنها سارة أو مرضية، كما أننا نصنع - ذهنيًا - ما هو أشبه بمصفاة لاستبعاد المشاهد الفنية التى لا تتناسب مع اختياراتنا المفضلة، والنتيجة أننا نصبح أشبه بمن يعيش على مستويين: نعرف ما يدور من حولنا بينما رد فعلنا سلبى بشكل واضح، وفى الوقت نفسه لا نقاوم ما نرفضه من أصوات وصور ونصوص إلى آخر ذلك، وعندما لا نستطيع أن نغير المحيط الثقافى من حولنا، فقد نحاول البقاء على الأقل.

وبالرغم من تَعَقُّد موضوع التأثير، سأحاول أن أقدم بعض الحجج الجدلية عن كيفية عمل الكثير من أوجه الثقافة الموحدة، وإن كنت أريد فى البداية أن أسأل ما إذا كان هناك تأثير أصلاً. فى العقدين الأخيرين، حدثت تغيرات جذرية فى الدوافع التى تحكم تنظيم الحياة الثقافية فى كثير من الدول، وبذلك يكون الوقت قد حان لمعرفة كيف يؤثر ذلك على حياة وثقافات الناس، خاصة وأننا يمكن أن نتوقع أن اتجاه التوحيد والمجانسة فى العقود القادمة، سيحكم أساليب تسلية الناس والصور التى يجب أن يروها والأشياء التى يستمعون إليها وما يجب عليهم تجنبه أو تجاهله.

عالم السلع الاستهلاكية والأجواء الثقافية التى تنشرها التكتلات الثقافية الكبرى له جانب شديد الجاذبية، ولابد أن يكون كذلك، وإلا فلن يكون هناك سبب يجعل الجمهور منفتحًا لاستقبال الرسائل الثقافية المنقولة إليه، فلا شك فى أن الكثيرين يجدون متعة فى الخروج للتسوق ويستمتعون بالأجواء الثقافية التى تصنعها الشركات،

كما يستمتعون بالنواحى الفنية فى الإعلانات، ويحصلون على سعادة حقيقية وعلى المزيد من تقدير الذات من كل ما هو متاح لهم. (Webster 1995L 99)

من الطبيعى أن يتعامل الناس بشكل مختلف مع الظواهر الفنية التى تهبط عليهم من كل اتجاه. هناك أفراد كثيرون فى العالم، وثقافات كثيرة وطرق كثيرة لفهم الشفرات الثقافية وتغيرات كثيرة فى الأذواق والأزياء، وسيكون من الغريب لو أن عمليات تلقى واستجابة كل الناس لهذا الكم الهائل من الرسائل الثقافية، متساوية. وكما يقول مفكرو ما بعد الحداثة فإن هناك قراءات متعددة لهذه النصوص الثقافية، والنص فى خطاب ما بعد الحداثة هو استعارة لكل شكل من أشكال التعبير الذى قد يكون الموسيقى أو الصور أو حركات الجسد أو الدراما أو الألوان أو الكلمات (Ching 1996; 181-2)، ويلاحظ «چون فيسك – John Fiske» أن الجماهير لديها «قدر كبير من القوة» على التفاوض مع تلك النصوص التى تنتجها الوسائط المختلفة والتعامل معها. (Fiske 1987: 309)، وفى الصفحات التالية سوف نناقش ما إذا كانت تلك القوة كبيرة بالفعل. يقول «فيسك» إن الناس ليسوا «مغفلين» – بالمعنى الثقافى – وأنهم ليسوا كتلة سلبية وليسوا تحت الرحمة السياسية لملوك الصناعة دائما، إلا أننى قد أقول بداية، إن الأمر أكثر تعقيدا من ذلك بكثير.

ستيفان أوكس – Stephan Oaks هو رئيس Curious Pictures Corporation المنتجة للإعلانات التجارية فى نيويورك، يقول إن «إعلاناتنا التى تستغرق اثنتين وثلاثين ثانية فى أى مكان تحتاج من 8:6 أسابيع لكى يكون لها تأثير، وميزانية فيلم صغير كهذا تصل فى المتوسط إلى 120000 إلى 300000 دولار. (Ohmann 1996: 73-4)، كما أنه يناقش هو وفريقه عملاءهم حول كل صورة تقريباً. «العملية من البداية إلى النهاية تتضمن لقاءات كثيرة حول أشياء، سخيفة ومضحكة بالطبع، إلا أنها كلها مكونات لهذا الإعلان الذى يستغرق اثنتين وثلاثين ثانية على الهواء ليؤثر على الناس لكى يقوموا بتقليده». وكما يقول، فإنه على ثقة من أن الإعلانات التجارية تؤثر على الناس، وأن شركات الانتاج تعرف ذلك جيداً وإلا لما دفعت مثل هذه المبالغ الطائلة على الإعلان.

فى الولايات المتحدة وحدها ينفق المعلنون من 8–10 بليون دولار سنوياً على إنتاج الإعلانات التلفزيونية التى تُذاع بين البرامج، ولا شك فى أنهم ينفقون مثل ذلك المبلغ لأنهم يدركون الفائدة من ورائه. الإعلانات التجارية تؤثر على الناس بطرق محددة

وليس مصادفة أو على نحو اعتباطى، كما أن المؤسسات تراقب نتائج حملاتها الإعلانية والدعائية يوما بيوم وتقوم بتغيير استراتيچيتها إن لم تأت النتائج مرضية. صحيح أنها لا يمكن أن تتنبأ بنتائج محددة، ولكن عدم وصول الرسالة التجارية على أى نحو وانتشارها على نطاق واسع سيكون كارثة على الشركة ورأس المال المستثمر فيها.

الشخص العادى معرض لاستقبال 1600 إعلان تجارى يومياً كما يقول اتحاد وكالات الإعلان الأمريكية (Coombe 1998: 316)، ويشاهد المواطن الأمريكى فى المتوسط 21000 إعلان تجارى فى السنة، وتدفع أكبر مائة مؤسسة أمريكية تكلفة الإعلان فى 75٪ من وقت التلفزيون التجارى و50٪ من وقت التلفزيون العام. (Korten 1995: 153)، كما تذيع شبكات التلفزيون فى الولايات المتحدة الآن 6000 إعلان تجارى فى الأسبوع. (McChesney 1998: 20)، وتحتل البرازيل المركز الثامن عشر فى العالم بالنسبة للاستثمار فى التعليم، والمركز السابع فى الإنفاق الإعلانى (Oliveira 1993: 126). قد تختلف الأرقام، كما قد يختلف تأثير الثقافة الموحدة من مكان لآخر فى العالم، إلا أن تأثير الصور والموسيقى والرقص والمسرحيات والأفلام والنصوص الخاضعة للتجارة، لا شك أنه فى حالة زيادة مستمرة فى العالم كله.

وإذا كان للإعلانات والبرامج التجارية تأثير كبير على سلوك الناس وعلى حياتهم العاطفية، فلابد من أن ندرك كذلك أن الفنانين هم الذين يصنعون كلاً من الإعلانات والتسلية، ويذكر «وليم ليك» أن شركات تجارة الجملة والتجزئة فى الولايات المتحدة، كانت تستطيع فى أواخر القرن التاسع عشر أن تختار من بين مجموعة ضخمة من فنانى الإعلانات التجارية، من يقوم بتصميم لوحات الإعلانات والملصقات والكتالوجات وإعلانات الصحف والمجلات (Leach 1993: 52)؛ فالفنانون هم الذين يضعون الموسيقى، ويمثلون المسرحيات، ويصنعون المؤثرات الصوتية والمنحوتات، كما يقومون بالرسم والتصميم والرقص والكتابة.

وعندما نتأمل هذا الكم الضخم من الإعلان فى كل مكان، يتبادر إلى الذهن مباشرة أن الإعلانات التجارية تؤثر على الناس على نحو محدد؛ فكيف يمكن للبرامج الثقافية وللجو المحيط بهذه الإعلانات ألا تكون مؤثرة على نحو محدد أو بشكل عام؟ إذا كان الوسيط أو الوسيلة الإعلامية له تأثير عن طريق إطلاق الإعلان التجارى،

فالاحتمال الأكبر أن يكون له تأثير كذلك بعد دقيقة واحدة عندما يتم استئناف العرض أو المسلسل أو الفيلم مثلاً، بل المحتمل أن يكون تأثير البرنامج الثقافى كبيراً مثل تأثير ذلك الإعلان، وقد يكون أكثر انتشاراً لأنه ليس هناك رسالة تجارية مباشرة فى البرنامج الثقافى، إلا أن الكثير من الإعلانات التجارية كذلك لا ينطوى على رسالة واضحة.

كل أشكال الفنون والآداب والتسلية، شأنها شأن الإعلان، تصنع طقساً، وتخلق حالة نفسية، وتعكس أسلوب حياة، وتوحى - على نحو ما - بفكرة المتعة، وتأثيرها قد يكون قوياً مثل تأثير الرسائل التجارية المباشرة. وبالرغم من ذلك فإن مدى الاستجابة لا حدود له، أولاً: لأنه ليس من السهل البقاء خارج حدود التفسير والمعنى الذى يوحى به فنان جيد وكأن لا وجود لها. العمل الفنى الجيد له قوة جذب وإغواء، والمستمع أو القارئ أو المشاهد لابد من أن يبذل جهداً لكى يقلل من وطأة هذه القوة ويفهم العمل أو يستجيب له بشكل مختلف تماماً عما يريده صانع هذا العمل، ولكن ليس كل فرد يستطيع أن يفعل ذلك، أو يحاول أن يبذل مثل هذا الجهد.

ثانياً: كل قناة من قنوات الاتصال وكل وسيلة من وسائل الإذاعة تقدم برنامجاً ثقافياً فى جو معين، وتربطه بحالة نفسية معينة، وتضعه فى إطار، وبذلك تدفع فى اتجاه تفسيرات بعينها بينما تقلل من فرص التفسيرات المحتملة الأخرى، كما أن وسائل الإعلام التى تعتمد على الإعلانات التجارية لابد من أن تتأكد من أن البرامج المحيطة تهيئ إطاراً ودياً للمستهلك، كما أن بقاء هذه الوسائط ونجاحها يعتمدان على قدرتها على إثارة مشاعر إيجابية حول البيئة التى تخلقها بما فى ذلك البرامج، كما يجب ألا تؤدى البرامج إلى كثير من الجدال، فالهدف هو أن يستمتع الناس بالحزمة كلها - الإعلان والبرامج الفنية - التى أصبحت أكثر ترابطاً، ويقومون بشرائها لهذا السبب.

وسيكون من الخطأ الاعتقاد بأن المشكلة الحقيقية هى أن الناس «بلهاء»؛ فالواقع أن الجماهير تقرأ الرسالة، وتفهمها بأشكال مختلفة، ويترجمونها لكى تصبح متسقة مع خبراتهم وأذواقهم الشخصية، ومن ناحية أخرى ليس مطروحاً أن يكونوا هم أنفسهم فاعلين فى التأثير على نوعية البرامج لكى تفى برغباتهم واحتياجاتهم.

النقطة الأساسية - كما يراها «هربرت سكلر» - هى أن الناس ليسوا «بلهاء»، إلا أنهم لا يسيطرون على وسائل الثقافة الموحدة، إلا أنه فى معارك الدعاية لابد من عمل حساب لمشاعر الناس ولقدراتهم المالية كذلك، ولكن ليس على النحو الذى يقول به كثير من خبراء الاتصال. «مدراء الصناعات الثقافية شديدو الحساسية بالنسبة لمشاعر الجماهير، وعملهم اليومى - إن لم يكن على مدار الساعة - هو تقديم هذه المشاعر، وعندما يخطئون - كما يحدث عادة - يفقدون عملهم»، ويستخلص من ذلك كله أن الجمهور، سواء أكان إيجابيا أم العكس؛ فهو فى موقع المتلقى لهذه القوى التجارية وما تحدثه من تغيرات، كما أن «توقعها لا يعنى القدرة على تجنبها» (Schiller, 1989a: 153-6; see also Tomlinson 1991: 36)

إن الهدف الرئيسى لهذا الصراع الشديد على الجمهور هو تسليم أكبر حجم منه للمعلنين، فخدمة الجمهور وسيلة وليست غاية. (Herman 1997: 7)، وبمعنى آخر فإن الوسائط الإعلامية «تنتج» الجمهور الذى يمكن بيعه بعد ذلك كسلعة للمعلنين. (Lury 1993: 50)

فى سنة 1995 كان الإعلان فى العالم كله يقدر بما قيمته 261 بليون دولار، والمرجح أن يزيد هذا الرقم بمقدار سبعة أضعاف فى خلال ربع القرن التالى. وبحلول سنة 2020 سوف تضيف الإعلانات التجارية 2300 دولار على المبلغ الذى ينفقه الأمريكيون على المشتروات، و1100 دولار فى أوروبا الغربية و600 دولار فى أوروبا الشرقية، وهى مبالغ تزيد عن متوسط دخل معظم الناس فى العالم فى الوقت الراهن (Ginneken 1996: 56)، وهو شكل من أشكال تحصيل الضرائب كرهاً؛ لأنك فى النهاية لا تستطيع تجنب ذلك، ولا توجد أية رقابة أو سلطة برلمانية عليه، وهو ما يمكن أن نقول عنه إنه «دفع ضرائب دون تمثيل» وهو ما يتنافى مع كل قواعد الديمقراطية.

ويشير «چاپ ڤان چينيكين - Jaap van Ginneken» إلى أن معظم تلك المبالغ التى تنفق على الإعلان إنما تنفق على الإعلام، ولكن ليس على كل الوسائط. بعض الوسائط يحظى بنصيب الأسد، والنتيجة أن بعضها يقوى والبعض الآخر يضعف، وعليه فإن المبالغ الضخمة المخصصة للدعاية والترويج هى التى تقرر أى الوسائط الاعلامية سوف يبقى وأيها سوف يختفى أو سيواجه صعوبات. (Ginneken 1996: 56)

وهكذا فإن تأثير الثقافة الموحدة لا ينسحب على سلوك الناس وأسلوب حياتهم فحسب، وإنما كذلك على بقاء أو اختفاء وسائط إعلامية بعينها، وهذا من المنظور الديمقراطى، أمر محفوف بالمخاطر.

إثارة الرغبة.. إيقاظ الذاكرة.. تحرير الخيال

كيف تؤثر الثقافة الموحدة على حياة الناس؟ نستطيع، بشكل عام، أن نقول إنها تعمل على مستويين: الأول هو أنها تنمى قيمًا وأساليب سلوك معينة مثل الاستهلاك الفردى والمنافسة، والثانى هو أنها تصمت تمامًا عن مجموعة كاملة من القيم ذات التوجه الاجتماعى مثل التضامن والرعاية. وربما يكون المستوى الثانى من التفكير أهم من الأول رغم إغفاله إلى حد كبير. وحيث إن للثقافة الموحدة أثر على عملية التكوين، يصبح الأكثر أهمية هو كونها لا تتكلم عن عملية البناء الجماعى لمجتمع أكثر إنسانية وعدلاً وأكثر محافظة على البيئة، وسوف أعود إلى هذه النقطة فى آخر هذا الفصل.

أحد آثار الثقافة الموحدة اللافتة للنظر بشدة أنها تقوم بهندسة وتوجيه الطلب على السلع الاستهلاكية، ويرى «لويس أوجستو – Luis Augusto» أن التلفزيون يؤثر على الاستهلاك: ليس عن طريق الإعلان فحسب، وإنما عن طريق ما يقدمه من برامج بشكل عام، كما يؤكد أن صناعة المنسوجات والأزياء ما كانت لتتطور فى البرازيل دون التلفزيون. هندسة وتوجيه الطلب عامل حاسم فى الرأسمالية الاحتكارية، وفى هذا السياق تكون الأزياء لا غنى عنها، بعد أن أصبح التلفزيون رمزًا للعصرية بترويجه نموذجًا للاستهلاك العصرى (Vink 1988: 39). ويشير «دون سلاتر – Don Slater» إلى أننا لم نعد نستهلك أشياءً وإنما علامات وماركات، وبالفعل تلعب السلع غير المادية دورًا أكبر فى الاقتصاد والاستهلاك. كذلك فإن مفهوم «الخدمة» مفهوم غامض . كثير من الخدمات يمكن أن تتضمن مكونات مادية؛ فمحلات «ماكدونالدز» مثلاً تبيع بلايين قطع الهامبورجر، والسياحة تتضمن الكثير من البنى التحتية، «إلا أن الكثير من أشكال الاستهلاك يتضمن أشياء مثل المعلومات والمشورة والخبرة وأنشطة وقت الفراغ والترفيه»، حتى السلع المادية تحتوى على قدر كبير من المكونات غير المادية.

ويتضمن ذلك اتساع مجال الجماليات الفنية للسلع الاستهلاكية، ليصبح المنتج مكونًا من التصميم والتغليف والإعلان بصوره المختلفة.

شركة «مارس – Mars» لا تبيع قطع الشوكولاته، بل، بالأحرى، تبيع «تجربة طعم». جزء من هذا التكوين غير المادى المتزايد يعود إلى كون السلع تقوم بدور الوسيط، أى أننا نواجه أشياء (وخدمات وتجارب وأنشطة أصبحت سلعًا) على هيئة تمثيلات: فى الإعلان، وفى تصوير الموضات الحديثة فى السينما والتلفزيون والمجلات، وفى مقابلات مع النجوم والمشاهير... (Slater 1997: 193-4)

الوسائط الإعلامية لا تضع جداول أعمال وأطرًا للجدال فحسب، ولكنها أيضًا تغير وجهة ومستوى الرغبة والذاكرة والخيال، (Shohat and Stam 1991: 356) وتوحى بأن الواقع يشبه عالمًا لا حاجة فيه للذاكرة؛ حيث تصبح «الصور البصرية بديلاً عن الذاكرة»، كما يقول «ريتشارد ستايڤرز – Richard Stivers» بأسف، «فالتلفزيون يطلب منا أن نعيش حاضراً غير مستقر تعوق الذاكرة فيه متعة فقدان المرء لذاته، التى تنتج عن العيش من خلال الصور»، إلا أن التلفزيون يتركنا كذلك أسرى لنظام الواقع. «دون الحقيقة ودون المعنى يصبح الواقع أكثر رعبًا، كما يصبح تحمله مستحيلاً»؛ فالتلفزيون والمشاهدة البصرية بشكل عام تفرغان الوجود من معناه كما يقول. «وهذا فى حد ذاته سبب رئيسى للشعور بالنهاية المهلكة؛ لأن الأمل يُستَمَد فقط من الصدق، وعكس الأمل بالطبع هو اليأس» (Stivers 1994: 143)

أحد المجالات الأخرى التى تؤثر فيها الثقافة الموحدة هو مجال تربية الناس، وذلك بإبرازها للقيم المهمة فى الحياة وأشكال السلوك المرغوبة، وقد أصبحت الكيانات الثقافية الكبرى هى المربى والوصى فى الحقل الاجتماعى كما يقول «هربرت سكلر»، «فهى التى تختار أو تستبعد القصص والصور والكلمات التى تخلق الوعى الفردى والاجتماعى والهوية» (Schiller 1993: 466)، ويصف النموذج الأمريكى الذى تلخصه، على سبيل المثال، مبتكرات «ديزنى» التى تعتمد إلى حد كبير على التغنى الواضح بفوائد التكنولوجيا – لا توجد تكلفة – وبيئة اجتماعية منظمة، والأفضل أن تكون بلا عمال، والترويج لمتعة الاستهلاك لدى الطبقة المتوسطة. فى هذه «التسلية العائلية»، الفوارق الاجتماعية فى حدودها الدنيا، وربما لا وجود لها بالمرة، كما أن هناك تجاهلاً تامًا لكل المحاولات التاريخية للتغلب على مثل هذه الفوارق» (Schiller 1989a: 41).

«ديزنى»، الرئيس والشركة يعتبرون أنفسهم ناظر المدرسة ومستشار الأسرة والوصى المدنى والمرشد الروحى والحماة فى الحياة الاجتماعية» (Eudes 1989: 262)

أحد الجوانب المهمة فى هوليود هو أنها تقدم صورة عن كيفية سقوط أساليب الحياة القديمة وقيام أساليب جديدة مكانها (Jameson 1998: 63)، كما تتدخل الوسائط الإعلامية فى العمليات النفسية التى تكتنف مرحلة المراهقة، وفى أزمة الهوية التى يمر بها كثيرون فى تلك المرحلة العمرية، فى الوقت الذى تقوم فيه (الوسائط الإعلامية) بابتداع أزياء وأساليب جديدة. هذه الوسائط الإعلامية فى نظر كل من «ستيوارت هال – Stuart Hall» و«پادى وانيل – Paddy Whannel»:

> تقدم مجموعة واحدة من الإجابات للبحث عن أدوار أكثر معنى وأكثر إشباعًا للبالغين، ومكمن الخطورة هو أنها قد تختصر هذه العملية المعقدة بتقديم عدد محدود من النماذج الاجتماعية للشباب لكى يتوافقوا معها، نوعًا من الهوية الاستهلاكية التى يمكن أن تكون خطرة حتى عندما يرفضونها. وهكذا يبدو أن هناك تناقضًا واضحًا بين الاعتبارات التجارية والثقافية، بينما لا يتحمل مقدمو المادة التجارية مسئوليتهم عن ذلك. (Frith and Goodwin 1990:30)

وتشير «راشيل ديور – Rachel Dwyer» إلى أن أحد الملامح البارزة فى السينما الهندية اعتمادها على نظام النجم، فالنجم يظهر باعتباره نصًا، أما تركيز الخطاب فيكون على الناحية الجنسية، والرغبة، والجسد، والحب، والأسرة:

> هذه الخطابات تأتى متجمعة فى التسعينيات فى نوع جديد من الأفلام تبرز الثقة الثقافية النامية لدى الطبقات المتوسطة الجديدة، كما تعبر طموحاتها الثقافية فى الأفلام الرومانسية ذات الميزانيات الضخمة، والتى كانت من أشهر أفلام العقد الأخير. هذه الأفلام تصور طبيعة الجنس والرومانسية والأسرة فى إطار الثراء الفاحش، وتوضح معدل الحراك الهندى الصاعد. (Dwyer 2000: 96)

السينما الهندية تصور طموحات الطبقة المتوسطة النامية بأسلوب مترابط بدرجة أو أخرى، أصبح وثيق الصلة بالهند منذ أن فتحت البلاد أسواقها للمنتجات الأجنبية، ولذلك أصبحت السينما هى المعلم والمرشد والمثال.

ويتضح ذلك أيضاً فى الاحتفاء المتزايد بالجسد، حيث الصحة والشباب بمثابة رأسمال اقتصادى وثقافى.

> وهذا يفسر لنا ظهور ثقافة النظام الغذائى واللياقة البدنية وصناعات الأزياء والتجميل، وقد أدى ذلك بدوره إلى ما نلاحظه من تراجع لمكانة ووضع كبار السن، الذين يخشى معظمهم قضاء شيخوختهم فى دور المسنين بدلاً من البقاء مع أسرهم. هذا التقدير للجسد الشاب يصحبه، كما نلاحظ، الظهور المتزايد لثنائيات إيروتيكية فى الإعلانات والسينما والتلفزيون. (Dwyer 2000: 50)

تناولنا، على نحو مركز، فى الفصل الأول قضية العنف وكيف يطرح نفسه بشكل متزايد كجزء مقبول من الثقافة الموحدة، وهنا سنتناول العنف من زاوية أخرى، وهى ما إذا كانت تمثيلاته فى مختلف أشكال الفنون والتسلية تؤثر بأى درجة على سلوك الناس.

فى سنة 1987 أعاد صبى إنجليزى تمثيل فيلم "First Blood" الذى كان «سيلفستر ستالونى – Sylvester Stallone» يقوم فيه بدور «رامبو»، وكانت النتيجة موت 26 شخصاً. فى سنة 1995 هاجم فتى وفتاة واحدة من أصحاب المحلات، وأسفر الهجوم عن إصابتها بالشلل، أما الفتى والفتاة فقالا إنهما استوحيا ذلك من فيلم "Natural Born Killer" للمخرج «أوليفر ستون – Oliver Stone»؛ حيث يقوم عاشقان – قاتلان – بقتل 25 شخصاً. فى الحالتين هناك صلة واضحة بين أساليب إطلاق النار، فالقتلة أعادوا تمثيل الأدوار على نحو أو آخر، إلا أن مثل هذه المحاكاة المباشرة لأعمال العنف لا تحدث غالبًا، إذا أخذنا بالاعتبار ذلك الكم الضخم من العنف الذى تحفل به ثقافتنا الفنية المعاصرة.

كما يحدث كثيراً – وبخاصة فى الولايات المتحدة – أن يفتح شخص ما النار عشوائيًا ليقتل عدداً من الناس، وفى معظم الحالات لا يكون ذلك تقليداً لأحد المشاهد

فى فيلم أو فى عمل فنى آخر فى الوسائط المختلفة، ولكن يحدث غالبًا أن يكتشف أن القاتل يكون قد أمضى وقتًا طويلاً فى بيئة أو وسط عنيف ثقافيًا، مثل منظمات النازية الجديدة: حيث يعتبر القتل نوعًا من اللهو أو المزاح. ولكن عمليات القتل التى يسقط فيها عدد كبير لا تحدث كل يوم، ورغم أنها مروعة ومذهلة، فهى تعد تافهة ولا يمكن أن تقارن بما تقدمه الوسائط الإعلامية فى مجال العنف.

وإذا لم يكن هناك علاقة مباشرة بين مثل هذه الأعمال العنيفة وأفلام العنف التى يشاهدها الناس والأغنيات القاسية التى يستمعون إليها أو المسرحيات المتعطشة للدماء التى يقرأونها، يصبح من الصعب إثبات تأثر أيهما بالآخر. قد يكون ذلك صحيحًا، ولكنه ليس سببًا كافيًا للقول بأن الأمر ينتهى عند هذا الحد، كما تقول «مارلين فرنش – Marilyn French»، وتقدم مثالا على ذلك، مطالبة خصوم دعاة النسوية بتقديم ما يثبت أن الأعمال البورنوجرافية هى التى تدفع إلى العنف الذكورى ضد المرأة وتشجع عليه.

> ولكن تقاطع الثقافة والحياة وتداخلهما لا يمكن تحديدة أو إثباته؛ فالمرء لا يستطيع أن يثبت أن العنف ضد النساء فى المادة البورنو جرافية يؤدى إلى العنف ضدهم فى الواقع، كما هو من الصعب إثبات أن الاستهانة بالسود واليهود والحط من شأنهم كما كان سائدًا فى ثقافة القرن التاسع عشر، كانت وراء فظائع الاستعمار الأفريقى أو الهولوكوست. إن مجرد الشك فى وجود صلة يعتبر سببًا كافيًا لرفض إسباغ الشرعية على كره جماعات من الناس، ولكن عندما يكون الأمر متعلقًا بالنساء، تقوم ثقافتنا بتعليق أو تعطيل هذا القيد. (French 1993 : 178 - 9)

«مارلين فرنش» تعتقد أن هناك من الأسباب ما يدعو للقلق. «معظم الأفلام والعروض التلفزيونية ينتجها رجال من أجل الرجال، أهدافها الرئيسية هى إظهار تفوق الذكر الأبيض وانتصاره، وتعليم الأدوار الخاصة بالنوع وتلبية رغبات الرجال فى الافتراس الذكورى وقهر المرأة»، ولن يكون ذلك غريبًا عندما نجد أن كل الدراسات فى العالم تقريبًا تظهر أن الرجال أكثر انجذابًا إلى العنف من النساء. ويشير «چو جرويبل – Jo Groebel» (1998) إلى أن بوسع المرء أن يفترض أن «فى خليط من الميول

البيولوجية والممارسات الاجتماعية للدور، يقوم الرجال بممارسة العدوان واعتباره مجدياً» كما يؤكد أن الوسائط الإعلامية تلعب دوراً رئيسياً في تنمية التوجهات الاجتماعية، وكذلك الآراء والمعتقدات، إلى جانب التوزيع العالمي للقيم (بشكل نمطي غالبا) والصور، فهي ليست مجرد مرايا للتوجهات الثقافية فقط وإنما تحدد مسارها أيضاً، كما أنها هي نفسها من المكونات الرئيسية للمجتمع.

أما بالنسبة للعنف، فيلاحظ أن حجم الأعمال العدوانية التي يمارسها الأطفال والمراهقون يومياً في ازدياد مستمر.

> وحيث إن العنف الفعلي، وخاصة بين الشباب في الوقت نفسه ما زال في ازدياد، يصبح من المعقول أن نربط بين الاثنين: عنف الإعلام والسلوك العدواني، ومع التطورات الحديثة مثل مجالات الفيديو وألعاب الكمبيوتر والإنترنت، نلاحظ زيادة كبيرة في صور العنف التي تلقى اهتماماً شديداً، الفيديو يقدم مناظر تعذيب حقيقية وجرائم قتل حقيقية، كما أن ألعاب الكمبيوتر تمكن المستخدم من أن يقلد ما يراه، أما الإنترنت فإلى جانب إمكانياتها ذات التوجه الاجتماعي، أصبحت منبراً لدعارة الأطفال والافتتان بالعنف والإرهاب. (Groebel 1998)

إن أقل ما يمكن أن نقوله في هذا السياق، إن هذه الصور كلها تُسهم في «التكوين الأخلاقي» للناس الذين يستمتعون بهذه المادة (Hetata 1998 : 279 - 80)؛ لأن الأخلاق لا تأتي من فراغ ولا من المجهول، وتَشكُّل المبادئ الأخلاقية يتم كعملية مستمرة. وهنا يبرز سؤال وثيق الصلة بالحوافز والخبرات البارزة في هذه العمليات المكونة. العروض المسرحية والصور والأصوات وسطور القصص، كل ذلك يمكن أن يكون له تأثير قوي، وكلها من مكونات العنف الذي يظهر في وسائط الإعلام. إنها قوة الفنون والآداب.

في كثير من العروض هناك مزج بين العنف والسلوك الفج والفكاهة. الفكاهة تعطي العنف مشروعية، وكذلك صياح وتهليل وضحك الجمهور، كما أن الأطفال يميلون للاعتقاد بأن ما يجعل الناس يضحكون لا يمكن أن يكون مخيفاً أو رديئاً، ولذلك يعتقدون أن العنف ليس مرعباً أو على الأقل لا علاقة له بالواقع[19]، ومع ذلك فإن

الأطفال الذين يمارسون ألعاب الكمبيوتر العنيفة يعتقدون أن ذلك يجعلهم أقل تهذيبًا من غيرهم، كما أظهرت بعض الأبحاث الهولندية أن واحداً من كل ثلاثة أطفال يعتقد أن ممارسة ألعاب الكمبيوتر يجعل الأطفال أقل عطفًا وأقل تقبلاً من غيرهم[20]، وبالطبع فإن عدداً قليلاً من الناس هم الذين سيشعرون بإغواء لتقطيع أوصال جثة بعد التجول على الإنترنت ومشاهدة قدر لا بأس به من مواد العنف، إلا أن «چو جروبيل – Jo Groebel» يرى أن مثل هذه الصور والمشاهد تُثلم الأحاسيس، وتصيب المشاعر بالتبلد لأن الناس تصبح معتادة عليها، «ومن هنا سوف تعتبر الأشكال الأقل عنفًا أموراً عادية. إن صفع شخص ما أو ركله فى بطنه لن يكون فى نظرك عنفًا، طالما ليس هناك سفك دماء. أليس كذلك؟ ما يحدث هو أن المعايير تصبح مختلفة والقياسات مضللة.

العنف الذى تقدمة الوسائط الإعلامية تعويض عن الإحباطات والضعف كما يقول «جروبيل»؛ «فهو يقدم إثارة للأطفال فى بيئة أقل إشكالية، وللشباب إطاراً مرجعيًا لنماذج جذابة». ويقول «جورج جربنر» إن للعنف أثراً آخر، وهو أن «مدمنى» مشاهدة التلفزيون الذين يتعرضون لمشاهد عنف كثيرة كل يوم يبالغون فى احتمال التورط فى أعمال عنيفة، أكثر ممن يشاهدون التلفزيون «قليلاً»؛ حيث من السهل أن يعتقدوا أن جيرانهم ليسوا فى أمان. «الذين لا يشعرون بالأمان وسريعو الغضب وسيئو الظن من الناس قد يكونون أكثر ميلاً للعنف، إلا أنهم يميلون أيضًا للاعتماد على السلطة ويكونون أكثر تعرضًا للخداع. هذا الشعور غير المتكافئ بالخطر والتعرض للأذى والقلق، عندما يكون مصحوبًا بدرجة قليلة من الحساسية، لا يستدعى العدوان فحسب وإنما القمع كذلك. (Gerbner 1997 : 16)

كما أن الحياة اليومية فى أطر عدوانية من الناحية الثقافية تستثير المزيد من الناس، لكى يعتقدوا أن «من حقهم» الحصول على أى شىء يريدونه، وأنه ليس هناك من يستطيع أن يحرمهم من هذا «الحق»، وأنه لابد من أخذه مباشرة. هناك بعض من يضعون ملصقات على مؤخرات سياراتهم تحمل عبارات من قبيل: «أنا لا أتكلم، أنا أحسم أمورى»، وهناك آخرون يصيحون فى الشارع بصوت عال دون سبب واضح، وإنما لمجرد التأثير على المارة، وليعلنوا أنهم يعتبرون مراعاة الآخرين فكرة سخيفة،

وبذلك يجعلون الفضاء العام غير آمن. ربما لا يكون منذراً بخطر، ولكن المحظور قد يقع فى أية لحظة. خلق التوتر على هذا النحو يجعلهم يشعرون بالرضا، كما أنه يولد لديهم إحساساً بالقوة. قد يكون ذلك كافياً بحد ذاته، وربما يحدث أن يتم فرض هذا «الحق» أيًا كان نوعه بينما يتم تحطيم مصابيح الشوارع أو أى شىء آخر فى الطريق أو الاعتداء على شخص كبير السن أو الشجار مع رجل الشرطة. فى آخر الأمر تصبح الساحة العامة أو مكان العمل أقل أمنًا، مما يجعل المزيد من الناس يشعرون بعدم الأمان، وبالتالى قد يلجأون إلى سياسات قمعية... وهكذا.

ربما تكون المسافة طويلة من الفضاء العام إلى المستوى الكونى عندما نتكلم عن تأثير العنف الذى تقدمه الوسائط الإعلامية، إلا أن «دينس كاروزو- Denise Caruso» يشير إلى أن الوسائط الإعلامية شديدة العنف، تستخدم الأساليب النفسية ذاتها التى كانت مستخدمة إبان حرب ڤيتنام لتعليم الجنود كيف يمارسون القتل بشكل آلى فى المعارك، وفى الوقت نفسه يحترمون السلطة ويستطيعون التمييز الدقيق بين الأصدقاء والأعداء[21].

وتتساءل «إيلين جودمان - Ellen Goodman» ما إذا كان بالإمكان فهم ثقافة عنف ما دون أن نتكلم عن الحرب، وتؤكد أنها لا تقصد «حرب السينما أو ألعاب الڤيديو، إنما أقصد الحرب الحقيقية؛ فالأخبار كثيرة عن مجزرة «ليتلتون - كولورادو» وتقارير القصف فى يوغوسلاڤيا، كل ذلك فى وقت واحد ولكن لا علاقة بينها»، وتضيف «هل نسينا تاريخ الحرب وأصبحنا نقبلها اجتماعياً ونقبل ثقافتها، وأن يمارس الشبان ألعاب الڤيديو التى يقال لنا اليوم إنها كانت تُدرس للعسكريين لتدريبهم على القتل؟ هل نسلم أبناءنا لثقافة العنف؛ لأننا، لا شعورياً، نوافق على أن يكونوا مقاتلين؟»، ثم تَخْلُص إلى أن « تناول موضوع العنف دون الكلام عن الحرب سيكون مثل أن نتكلم عن الحرب دون أن نذكر شيئًا عن الموت»[22].

بعض الفلاسفة، من بينهم «پيير بودريا - Pierre Baudrillar» يحتفون بما يطلقون عليه «الجسد التقنى»، الذى يمكن أن يُصاب بالضرر بقدر ما يحقق من إشباع، ولكن «ڤيڤيان سوبشاك - Vivian Sobchak» تعيب عليه بقولها إن مثل هذا المفهوم عن الجسد يعتبره دائمًا «شيئًا» وليس «ذاتًا» لها حياة، وبذلك يمكن أن يحمل

كل أشكال الإيذاء الرمزى مع المتعة المشوشة التى لا تعرف أى تمييز. هذا الجسد التقنى، هو أدب پورنوجرافى مُشيِّئ ومكتوب بعيداً عن الواقع الحقيقى» (Featherstone and Burrows 1995 : 205 - 9)

كانت «ڤيڤيان سوبشاك» قد قرأت «بودريا» لأول مرة فى أثناء تعافيها من جراحة كبيرة فى فخذها اليمنى على أثر إصابة بالسرطان، «والحقيقة أنه لا يوجد مثل ألم بسيط يعيدنا إلى الصواب، لا شىء مثل علامة حقيقية (ليست متخيلة) أو جرح لمعادلة رومانسية وخيالات التجاوز التقنى- الجنسى الذى يتصف به الخطاب السائد عن الجسد التقنى، الذى يعتقد أنه يشغل فضاءات ما بعد الحداثة».

كما أن كثيراً من العلماء الذين يدعمون حجج قادة الصناعات الثقافية، يفترضون أن الناس يمكنهم أن يميزوا ما يرونه أو يسمعونه عن الحقيقة والواقع، فلا معنى على الإطلاق لأن يشاهد الناس مناظر من عمل مثل Beavis and Butt-head، ويرون قلماً رصاصاً يفقأ عيناً لكى ينفجر منها الدم أو أن يشاهدوا جرواً صغيراً يلقى به فى غسالة الملابس ثم يتبع ذلك قهقهة استحسان، وكثيراً ما كان الأطفال يتركون لمشاهدة الرسوم المتحركة وأفلام السينما التى تتمزق فيها أو تتبعثر أشلاء الشخصيات، الأمور أصبحت اليوم أكثر وحشية، فقد زادت كمية الدم وبشاعة الصور[23].

فهل صحيح أن ذلك لا يعنى شيئاً بالنسبة إليهم؟ دعنا نتذكر حكايات الجن والعفاريت التى كانت تُروى لنا قبل النوم ونحن أطفال، بعضها كان شديد القسوة. لابد من أن يؤكد الآباء للأطفال أن هناك فرقاً بين الأدب الروائى- والمغامرات المرعبة فى الحكايات- وما يحدث حقيقة فى الحياة اليومية. يحدث أحياناً أن نجد فى كثير من الثقافات تمثيلات مسرحية قوية، وكأنها تحدث حقيقة فى الواقع، ولذلك نقول إن الأدب القصصى يعبر عن الواقع.

لعل الفصل بين الأدب الروائى والواقع فكرة ذهنية غريبة، وكما أن العصافير هى التى تعلن عن مقدم الربيع، والنسور تدل على مكان التحلل والعفن فإن التعبيرات الفنية القوية هى أجهزة الاستشعار والإحساس بالحقائق مثل الألم أو الخطر أو التهديد أو الوفرة أو العاطفة أو الإيروتيكية. وأنت قد لا تلاحظ العصافير أو النسور، وقد لا

تلاحظ العلامات، إلا أن التحلل والعفن يحدثان، ومن الأفضل أن تلاحظ العلامات. عندما تقرأ مجلة هزلية فقد تزيل من تفكيرك حقيقة أن وراء إطلاق النار فى الأدب الفكاهى أو الأدب الروائى يوجد أناس حقيقيون يقتلون، وبإعطاء الاهتمام للقتل «الروائى» دون أى رد فعل آخر فإنك تنأى بنفسك عن الألم والمعاناة التى تظهر فى هذه الأعمال، وبالصمت تصبح مسئولاً مشاركًا عن شعور عام مشترك بأن الألم متعة، وأن العنف حل مُرْضٍ، وفى النهاية لن يستفز خيالك أى شىء للبحث عن بدائل أكثر سلامًا. إن قبول شكل من أشكال التعبير الفنى العنيف أو الوحشى واعتبار ذلك أمرًا عاديًا، يكشف عن ذهنية بليدة، ويدل على أن أجهزة الإحساس معطلة. إن ما تختار قراءته بانتظام يدل عليك، اختيارك هو أنت بمعنى ما. الفيلم الذى تحب أن تشاهد، هو أنت. الموسيقى التى تحب أن تسمتع إليها- أيًا كان نوعها- هى تعبير عن إحساسك أو عدمه.

ليس هذا، بالطبع، الشىء الوحيد الذى يعبر عن شخصيتك، إلا أن مفهومك عن الأدب الروائى مؤشر على تكوينك النفسى، عندما تضحك وأنت تشاهد رءوس «الأعداء» تتدحرج أمامك وتعتبر ذلك مجرد «كلام روايات»، فلعل السبب هو أنك لم تعد تسجل العلامات والإشارات الدالة، ولم تعد تستجيب للواقع. العلامات والإشارات تدل على أن هناك أعمالاً وحشية تقع، وأن عمليات القتل أصبحت تملأ فضاءنا الذهنى. الواقع والحقيقة هى ما نراه ونسمعه ونقرأه، حدث ذلك فى الماضى ويحدث الآن وسيحدث. والواقع هو أننا لا ننسى- حتى- لعجزنا أو عدم استعدادنا للحفاظ على حياة كل إنسان يمكن أن يظل حيًا.

القصة التى لا ترويها الثقافة الموحدة

تجليات الثقافة الموحدة التى تصنعها العولمة تحاصرنا كل يوم... فى الفنون، والآداب، والتسلية، والترفيه، والإعلانات، والسلع الاستهلاكية المغلفة على نحو فنى، وفى الأزياء. هذه المثيرات كلها مصنوعة جيدًا ومصقولة فنيًا، ولا تترك مجالاً للشك، وتكرس الاعتقاد بأن المصالح الفردية باتت أكثر أهمية من الصالح العام، كما تحرص كلها على تنمية الاقتناع بأن مصالح الجميع فى أمان ما دامت فى أيدى المقاولين وأصحاب الأعمال.

وحيث إن هؤلاء الكبار فى عالم التجارة والصناعة والترفيه هم الذين يوجهون الحياة الاجتماعية والثقافية لكثير من الناس، تصبح أفكارهم عن العالم الذى يمثلونه بالغة الأهمية. وكما رأينا، هناك أشكال متعدده للتأثير من قِبَلِ المؤسسات المنتجة للثقافة الموحدة، ويمكن وصفها بأنها أسباب واضحة، ويمكن إقامة الدليل عليها، وهى تخلف آثاراً واضحة كذلك. أحد الأساليب الأخرى التى تمارس بها الثقافة الموحدة نفوذها وتأثيرها، يتم من خلال إغفالها لعدد كبير من القضايا بشكل منظم، سواء بعدم إثارتها على الإطلاق أو رفض إدراجها ضمن ما تقدمه.

ما القيم الغائبة من الخطاب السائد فى الثقافة الاستهلاكية؟ لابد من أن نفكر بقيم مثل الاحترام والمساواة والاعتدال والتعقل، والمرح والأخلاق والتضامن الإنسانى والمشاركة والاقتناع بأن إحداث الألم أو الاحتفاء بالعنف أمور لابد من تجنبها. ليس كل ما فى العالم مثيراً أو ينبغى أن يكون كذلك. التوترات بين الناس لابد من أن تقل والمنافسة لابد من أن تعود إلى حدودها الدنيا. يجب ألا نحث الناس أو ننمى فيهم الرغبة فى أشياء مادية لا يستطيعون الحصول عليها، كما ينبغى ألا نمنعهم من التفكير فى كل ما هو ضرورى لحياتهم بالفعل. كل ما هو مدمر أو ضار اجتماعيًا ينبغى ألا يكون جزءاً من البرامج أو الدعاية، كما أن القول بأن شيئًا ما لابد من أن يقدم لأنه يبيع، قول يفتقر إلى أساس أخلاقى، تلك كلها أمور غير مطروحة فى عالم الثقافة الموحدة.

قبل عشرين عامًا، كان لا يزال هناك نظام قيمة بين الفقراء السود فى الولايات المتحدة يؤكد المشاركة فى الموارد، نظام القيمة هذا تآكل فى معظم المجتمعات ليطغى عليه مبدأ الفردية الليبرالية الذى يؤكد أن عدم المشاركة مبدأ مقبول أخلاقيًا، كما يقول «بل هوكس- Bel hooks»: «الإعلام الجماهيرى هو المعلم الأول الذى أدخل إلى حياتنا وبيوتنا منطق الفردية الليبرالية، فكرة أن يتم كل شىء عن طريق خصخصة الموارد وليس المشاركة فيها» (hooks 1994: 170)، ومن خلال تقوية القيم المادية تضعف مشاعر التعاطف مع الآخرين، مما يؤدى إلى إضعاف روح المشاركة والروابط المجتمعية. (Herman and McChesney 1979 : 153)

هناك كذلك ما يجده «چاكوب سرامپيكال- Jacob Srampickal» فى السينما الهندية: «السينما بالنسبة لكثير من المنتجين وسيلة لتسلية الجماهير وتحقيق أرباح طائلة، وبالتالى لا يمكن أن تكون هناك أية تربية اجتماعية عن طريق هذه الوسيلة». (Srampickal 1994 : 16) الرأسمالية الاستهلاكية تُنَمى أسلوب حياة فردانى فى مواجهة الأسلوب الجمعى، ويفترض أن يكون الناس مستهلكين سلبيين لما تقدمه الرأسمالية، بدلاً من أن يكونوا مواطنين أو عمالاً أو مبدعين فاعلين. اللذة والانهماك فى الشأن الذاتى تصبح هى المبادئ السائدة، وهى التى تجد التشجيع، كما يشير «فرانك ويبستر- Frank Webster» إلى أن: «الرأسمالية الاستهلاكية هكذا، هى أسلوب حياة خاص يتم فيها تنحية فضائل عامة مثل حسن الجوار والمسئولية والهم الاجتماعى، لصالح الاهتمام باحتياجات الفرد الخاصة التى تفى بها عمليات الشراء من محلات ومراكز التسوق. (Webster 1995 : 94-5)

والمؤكد أن الثقافة الموحدة لا تشجع الناس على الانضمام إلى اتحاد ما أو على تنظيم أنفسهم على أى نحو آخر دفاعًا عن مصالحهم. (Chomsky 1998 : 53)، وباعتبارنا مواطنين أفرادًا، من المفترض أن نكون قادرين على الدفاع عن مصالحنا، ويصبح الإصرار قيمة محمودة، فلابد من أن تطالب بحقوقك بصوتٍ عالٍ، أيًا كانت تلك الحقوق، ولكن كون معظم الناس يواجهون مخاطر تفوق قدرتهم على الدفاع عن أنفسهم بمفردهم، هذه الحقيقة ليست هى الرسالة المعتادة التى تنشرها الثقافة الموحدة؛ فهى لا تُمَكِّن الناس من الأشياء المهمة فى حياتهم بالفعل. إن آخر ما تهتم به الثقافة الموحدة هو تناول الاهتمامات الجادة فى الحياة مثل التغلب على الحزن والخوف، أو تناول أمور العمل والمسئولية والإبداع والأبوة، أو الاهتمام بمرحلة المراهقة أو الاستمتاع بالحياة دون تبديد وإهدار لطاقة الإنسان، أو التفكير فى أن تتعايش النزعة التجارية مع تباين الدخول، أو الحديث صراحة عن النواحى الجنسية وتقديم الإيروتيكية دون ابتذال... هذه مجرد مجموعة قليلة من القضايا الغائبة عن الثقافة الموحدة. وفى مجتمع يتم تنظيمه حول الإعلام الجماهيرى، فإن وجود رسائل خارج إطار الإعلام يصبح محصوراً فقط فى إطار الشبكات بين الأفراد، وبذلك فهى تصبح غائبة تماماً عن العقل الجمعى، كما يقول «مانويل كاستلز - Manuel Castells 1996 : 336».

وعندما يعيش الناس بشكل يومى فى محيط الثقافة الموحدة، ويتم صبهم فى قوالبها، عندما لا يواجهون بشكل جاد مثل هذه المسائل المعقدة، فكيف يمكن أن يعرفوا بوجود مشكلات غير تلك التى يرون أو يقرأون أو يسمعون عنها يوميًا عبر أجهزة هذه الثقافة الموحدة؟ كيف يمكن أن يتخيلوا بدائل أخرى؟ إن المشكلة- فى رأى «دون سلاتر- Don Slatter» هى أننا لا نستهلك لكى نبنى مجتمعًا أفضل، ولا لكى يكون المرء إنسانًا جيدًا ويعيش الحياة الحقيقية، نحن نستهلك لكى نزيد من متعتنا الخاصة ورفاهيتنا الخاصة (Slatter 1997 : 28)، التعليم فى عالم الثقافة الموحدة، هو استثمار شخصى فى عمل مُجزٍ، بدلاً من أن يكون فرصة لتعلم كيف ننمى قدرات البشر لكى يصبحوا شخصيات مستقلة ومبدعة ومسئولة.

الثقافة الموحدة تجتث البشر من جذورهم التى تربطهم بماضٍ وبثقافة معينة؛ فقناة مثل (MTV) تضع المشاهد فى حالة من انفصام الشخصية، تجعله معزولاً فى الحاضر، عاجزًا عن الهرب من الثقافة السائدة أو أن يجد بديلاً مناسبًا، كما يقول «جاك بانكس - Jack Banks» (1996:7)، كما أن الإعلان الموحد ينحو إلى تلفيق علاقة فى أذهان الناس بين المصالح والاهتمامات الخاصة، التى هى مصالح واهتمامات التكتلات الكبرى العابرة للحدود القومية، والمصالح والإهتمامات العامة. والنتيجة- كما يقول تونى كلارك Tony Clark، هى ظهور «ثقافة تترسخ عبر السيطرة المتزايدة على الإعلام العالمى، هذه الثقافة الكونية الأحادية لا تهمل الأذواق والفوارق الثقافية المحلية فحسب، وإنما تهدد بأن تكون شكلاً من أشكال السيطرة والتحكم الاجتماعى فى توجهات وتوقعات وسلوك الناس فى العالم أجمع». (Clark 1995 : 9)

من أرض الرغبة، حيث لا يوجد قيد أساسى على ما يمكن استهلاكه، إلى القصة التى لا ترويها الثقافة الموحدة نكون قد قطعنا شوطًا طويلاً. هناك فرق، بالفعل، بين أن يكون لديك ما تقوله فى أطر اجتماعية مختلفة، وأن تروى قصصًا لكى تبيع شيئًا ما. ولم يعد هناك فى العالم أية مؤسسات إعلامية يمكن أن يقال إنها تمثل الناس أو تشارك الذين لا حول لهم ولا قوة اهتماماتهم ومصالحهم؛ فنحن مُحاصرون من كل اتجاه، برسائل ذات توجه تجارى - ملونة وملحنة - وغالبًا ما تنطوى على العنف.

هل يؤثر ذلك على الناس؟ سيكون أمراً غريباً ألا تترك البرامج المجاورة للإعلانات أو المتداخلة معها آثارها على عقول الناس. إن أقل ما يمكن قوله هو أن الوسائط الإعلامية المختلفة توحى بأن ما تقدمه هو الحقيقة والواقع، كما أنها تلعب دوراً رئيسياً فى تنمية التوجهات الثقافية والأفكار والمعتقدات، وكما يقول «هربرت سكلر»، فإن الوسائط الإعلامية تختار، أو تستبعد، القصص والأغانى والصور والكلمات التى تخلق الوعى الفردى والوعى الجمعى والهوية، وقد نتساءل كذلك كيف يمكن أن نفهم ثقافة العنف دون أن نتكلم عن الحرب.

فكرة بحثى ليست تحرى نتائج آثار العولمة الاقتصادية على الثقافة الفنية فى العالم فحسب، بل محاولة استنباط حلول ممكنة لكى تكون الحرية - التى تحتاجها العمليات الفنية - مصحوبة بقدر كاف من الحماية التى يزدهر بفضلها التنوع على المستوى المحلى حيث يعيش الناس. إن الجمع بين الحرية والحماية قد يبدو مثل محاولة تربيع الدائرة، ومع ذلك... فلنحاول!

هوامش الفصل الخامس

1) "The New CNN Courts the Conservatives", International Herald Tribune, 16 August 2001.

2) "High-tech Radio Squeezes in Ads", International Herald Tribune, 7 January 2000.

3) Milton Glaser, "Censorious Advertising" The Nation, 22 September 1997.

4) Lila Abu-Lughod, "Wie zign wij, waar gaan wij naar toe? Egyptische soaps geven antwoord", Soera, September 1997.

5) Interview with Boris Cyrulnik, Le Monde, 6-7 May 2001.

6) Interview with François Jost, Le Monde, 6-7 May 2001.

7) "L'envers du décore de 'Loft story", le Monde, 6-7 May 2001.

8) Susan Levine, "In a Loud and Noisy World, Baby Boomers Pay the Consequences", International Herald Tribune, 1 February 1999; see also NRC Handelsblad, 28 October 2000.

9) "On Russian TV, the "Truth" and "Nothing But", International Herald Tribune, 10 October 2000.

10) Margreth Hoek, "Liever geen asks en geweld", De Volkskrant, 16 September 1996.

11) Pascale Krémer, "Les Galeries Lafayette retirent leurs modèles vivants des vitrines", Le Monde, 23 April 1999.

12) "Tailoring Film amd TV for the World" International Herald Tribune, 2 October 1997.

13) Kevin Merida and Richard Leiby, "Out of the Dark, into the Mainstream: America's Cult of violence", International Herald Tribune, 24-25 April 1999.

14) Ibid.; "Family Guidance Can Blunt Effect of Video Games", International Herald Tribune, 26 September 2000, see also Herz (1997: 83-90).

15) Frank Moretti, 'Markets of the Mind", New Left Review, September - October 2000: 111-15.

16) Jurrien Rood, "De Verloren Wedsteijd" De Groene Amsterdammer 14 June 1995.

17) Jos de Putter, "Nouvelle Violence", Skrien, 191, August - September 1993: 4-7.

18) "Corporate Rock Sucks", Editorial, The Nation, 25 August - 1 September 1997.

19) "Is Jerry Springer Schodelijk kinderen?", interview with P.Valkenberg, De Volkskrant, 31 March 2000.

20) "Lekker Ziek", De Volkskrant, 25 June 1999.

21) Denise Caruso, "Reality vs. Fantasy: How Video Games Put Killing into plau" International Herald Tribune, 29 April 1999.

22) Ellen Goodman, 'Kosovo Little ton Make Curious Bedfellows", International Herald Tribune, 21 May 1999.

23) Robert Scheer, "Violence is US", The Nation, 15 November 1993.

الجزء الثانى

الحرية والحماية

الفصل السادس

موازنة التجارة والثقافة

تربيع الدائرة:

هناك مئات الألوف من الكُتَّاب والممثلين والراقصين والموسيقيين والتشكيليين والمصممين والسينمائيين والإعلاميين فى أنحاء العالم، كلهم يمارسون الإبداع ويقدمون أعمالهم بشكل يومى فى محيطهم وعبر الحدود، ويخترقون المجالات الرقمية والإلكترونية على نحو متصاعد. بعضهم يجد مصادر إلهامه فى موروثه الثقافى والبعض الآخر يطل على المستقبل، أما الإطار التنظيمى والاقتصادى لمعظمهم فإما أنه صغير أو متوسط الحجم.

هذا الكم الضخم بالتحديد هو ما ينبغى أن يكون لدينا: تنوع واسع من الفنانين المستقلين عن الصناعات الاحتكارية، يقدمون خدماتهم لمختلف الأذواق، يستخدمون أساليب ومواد متنوعة، يتنقلون بين مختلف الأطر الفنية والجمالية، البعض يركز اهتمامه على إبداعات تتطلب جهداً كبيراً للتمكن منها، وآخرون تبدو أعمالهم بمثابة كتاب مفتوح، البعض يقدم خدماته لجمهور عريض، والآخرون يجدون تحققهم بين جماعات صغيرة من الناس.

إلا أن الوضع الثقافى فى العالم، كما رأينا فى الفصول السابقة، ليس مشجعاً كما يبدو للوهلة الأولى. المؤسسات والشركات الاحتكارية الكبرى لها نفوذ قوى وسلطة شرسة على الإنتاج والتوزيع والترويج فى مساحة كبيرة من المشهد الفنى؛ فهى تتحكم فى حق النشر بالنسبة لكثير من الأعمال الفنية. معظم الفنانين لا ينعمون بوضع اقتصادى جيد. الحياة الفنية المحلية تفقد طابعها وصبغتها الخاصة. المبادرات الثقافية على المستوى المحلى لا تجد تشجيعاً أو اهتماماً، بينما تعطى الأولوية لمنتجات فنية يقدمها عدد محدود من مراكز الإنتاج التى تملأ العالم بثقافة موحدة هدفها النهائى هو زيادة الاستهلاك، وهنا نتذكر مرة أخرى ما يقوله «چورچ جربنر» وهو أن القصص التى كنا نعرفها فى الماضى كان مصدرها الأسرة والمواقف الاجتماعية المختلفة، أى

أنها كانت تأتينا ممن لديهم ما يقولونه، بينما تأتي القصص الآن من المؤسسات التي لديها ما تبيعه!

من منظور ديمقراطي، يجب أن يوضع حد لعمليات التكتل الاحتكاري وإزالة الصبغة المحلية عن الإنتاج والتوزيع والترويج والملكية الفكرية للفنون والآداب بمعناها الواسع، ينبغي أن تتوقف سيطرة قوى محدودة العدد على جميع التجليات الفنية المحيطة بنا، والتي تخرج إلى حيز الوجود كل يوم. المستويات المحلية التي يعيش فيها الناس ويربون أطفالهم ويتشاركون أفراحهم وأحزانهم، لابد من أن تعود مرة أخرى لتكون بؤرة اهتمام الحركات الفنية، وهذه المستويات المحلية تتضمن أيضًا المجتمعات الرقمية. يجب أن تتوقف المؤسسات التي لديها ما تبيعه عن أن تكون المتحكم الرئيسي في الحياة الفنية والمهيمن عليها. هذا الفصل من الكتاب يحاول أن يصوغ بعض الأفكار والاقتراحات المحددة بغرض تحقيق الأهداف المبينة هنا.

من الطبيعي ألا نوهم أنفسنا بأننا قادرون على تربيع الدائرة؛ إذ يجب أن ندرك أولاً: أن التوجه الآن، في العالم كله، هو نحو المزيد من الاحتكار والمزيد من الثقافة الموحدة، إلا أن الحركات المضادة قد نشطت في ذات الوقت - كما حدث في «سياتيل - Seattle» أو «بورتو اليجري - Porto Alegre» وإن كان ذلك لا يكفي حتى الآن، ثانيًا: يبدو أن أكثر القضايا صعوبة هي زيادة الوعي بأن الحرية الاقتصادية وحرية التعبير مجالان مختلفان تمامًا من الحياة الاجتماعية والثقافية، وذلك بالرغم من المساواة بينهما بالخطأ عادة. ثم إننا لا بد من أن نكون على وعي بأن التعددية في التعبير الفني لا تزدهر في كل المجتمعات، وأن إعطاء فرصة للاختلافات والفروق الحقيقية وللفنون التي لا تشيع أو تنتشر بسرعة، يتطلب قدرًا كبيرًا من الجهد الواعي.

ربما يكون من دواعي الفرح أن هناك فنانين كثيرين يعملون حتى وإن كان على نطاق متواضع، إلا أن السؤال المهم هو: هل يمكن أن يكون لإبداعهم وأدائهم دورًا وثيق الصلة بالحياة الاجتماعية والثقافية؟ هل يضيفون شيئًا للأجواء الذهنية والبصرية والسمعية والمتعلقة بالنصوص المحيطة بالجماعات المختلفة من الناس كل يوم؟ هل يمكن أن تتجاور وتتعايش المضامين والأذواق الفنية والجمالية المختلفة معًا في سلام؟ هل يمكن أن يكون هناك حوار عام ومحاولات للتفاهم حول أشكال التعبير الفني التي تؤذي

الناس وحول ما قد يعتبره البعض مبتذلاً، أو حول الأذواق المختلفة والمتعارضة؟ هل يمكن أن يكون للأخلاق دور عند النظر فى الأعمال الفنية؟ وما موقع ذلك كله من حرية التعبير وهى قيمة إنسانية واجتماعية مهمة؟ وهل يستطيع عدد أكبر من الفنانين أن يعيش حياة كريمة ولائقة اعتماداً على أعمالهم؟

قوى السوق، ذات التوجهات والمطالب الاحتكارية، لا تهيئ الظروف الملائمة لتنمية الحقوق الفنية الديمقراطية، حيث يستطيع كثير من الفنانين المختلفين أن يجعلوا أصواتهم مسموعة من خلال أعمالهم. الناس مختلفون، وكذلك فإن المصادر التى تطور وتنمى إحساسهم بالألوان والتكوينات والرموز الفنية المختلفة، والفنون والآداب - حتى وإن كانت للترفيه والتسلية - تعلمنا وتقدم لنا سياقًا تنمو فيه مشاعرنا وتتطور، وينبغى ألا تكون الرسائل التجارية سببًا فى التشويش على عمليات الاتصال هذه.

من الطبيعى أن يحاول أى فنان أن يبيع عمله، وهذا فعل تجارى يقوم به أيضًا المنظمون ومن يروجون لأعمالهم، ومن الطبيعى أن يكون لكلٍّ مصدر عيش، إلا أن المشكلة تبدأ عندما تصبح التجارة محور هذا النشاط، وتصبح أعمالهم هى المادة الخام والأفكار التى تحولها أو تشوهها الصناعات الثقافية والمؤسسات التجارية بما يتفق مع الأذواق التى تراها ويحقق أهدافها الاقتصادية، ولذلك لا تقدم المؤسسات التجارية هذه الأعمال إلا فى الأماكن والأسواق التى تُعَظِّمُ فيها أرباحها. وعندما تكون الأولوية لتوحيد وتنميط الذوق، فلابد من أن تضيع الجوانب الفنية للتواصل الإنسانى التى يمكن أن تكون موجودة فى البنى الموسيقية وإيقاع الكلمات وسحر الصور.

الواضح أن كثيرًا من الناس يحبون ما تقدمه لهم التكتلات الثقافية؛ لذا يجب ألا نتجاهل إغواء الثقافة الموحدة، وجزء من محاولة تربيع الدائرة، إذن، هو احترام هذه المشاعر، مع قيامنا - من منظور ديمقراطى - بتحليل الفاقد عندما يصبح الإبداع والإنتاج والتوزيع والترويج والتلقى للأعمال الفنية يحكمه التوحيد والتنميط والمجانسة. هناك حاجة لوجود هياكل أخرى للإنتاج والتوزيع الثقافى تسمح بالتنوع الفنى وظهور مؤسسات ثقافية ومتوسطة الحجم نشطة ومزدهرة. لماذا لا تنتج هذه الكيانات والهياكل أعمالاً فنية تروق لعدد كبير من الناس؟ ليست قاعدة ولا قانونًا أن ما يأتى عن طريق الصناعات الثقافية فقط، هو الذى يمكن أن يحظى بالقبول على نطاق واسع.

هذا الفصل من الكتاب محاولة لصوغ وجهات نظر وشروط أخرى بالنسبة لصنع وإنتاج وتوزيع وترويج وتلقى المواد الفنية، إلا أنه عندما تكون كل القوى المسيطرة ماضية فى اتجاه واحد، تصبح صورة المستقبل غير واضحة، وبالتالى فإن ما أقدمه هنا ليس صورة تخطيطية لمجتمع جديد. مقترحاتى ليست أكثر من علامات على الطريق للاسترشاد ونحن نفكر ونتقدم إلى الأمام، والأمر على أية حال يستحق الإسهام بوجهة نظر فنية وثقافية فى مشروع التحركات الكبيرة فى العالم، تلك التحركات التى تحاول أن تدفع بالعولمة الاقتصادية فى اتجاه آخر. لذلك كله أتمنى أن تُقْرأ مقترحاتى فى إطار الحوار حول التوزيع غير العادل للثروة فى العالم، وحول قضايا البيئة، فى وقت تلعب الرقمنة فيه دوراً كبيراً سواء على المستوى الفردى أو الجماعى وفى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية.

التجارة: حرب عالمية أخرى

تنص المادة "19" من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان الصادر فى سنة 1948 على أن حرية الرأى والتعبير حق لكل شخص، وهنا نجد أنفسنا أمام جانبين مهمين؛ فعبارة «كل شخص» هنا تتضمن ابتعاداً عن المفهوم النخبوى للثقافة (Hamelink 1994 : 6 - 187) وعن مصادر احتكارية أخرى منتجة للثقافة، إلا أن الفقرة الأولى من المادة نفسها تحمل أيضاً مدلولاً إيجابياً: وهو أن التعبير عن الذات حق لأى شخص يريد أن يمارسه. تحديد المفهوم على هذا النحو يصبح أكثر وضوحاً وفعالية فى آخر المادة عندما تشير إلى أن هذا الحق يتضمن كذلك حرية الاعتقاد والحق فى الحصول على المعلومات وتبادل الأفكار بالوسائل المختلفة دون قيود أو حدود. والفنون والآداب بما فى ذلك كل أشكال التسلية والترفيه، هى صور محددة للاتصال كما سبق أن عرفناها فى هذا الكتاب، وبذلك تدخل فى حدود اختصاص هذه المادة. إن ما يشير إليه الإعلان العالمى لحقوق الإنسان هو أن لكل إنسان الحق فى أن يكون فاعلاً فى مجال التعبير الفنى.

ويظهر ذلك على نحو أكثر وضوحا فى المادة «27» التى تنص على أن من حق كل شخص أن يشارك فى الحياة الثقافية للمجتمع بكل حرية، هذه المشاركة لا تتضمن فقط الرقص والكتابة والرسم أو من خلال الموسيقى والسينما فحسب، وإنما تتضمن

كذلك المشاركة فى الحياة الفنية للمجتمع بشكل عام. وكما رأينا فإن هناك مجتمعات كثيرة، منها ما نطلق عليها مسمى المجتمعات المحلية، كما أن هناك جماعات اجتماعية أخرى تضم أناسًا يشتركون فى ظروف اقتصادية أو معتقدات دينية أو توجهات اجتماعية أو ثقافية، وربما فى أنماط معينة من الفكاهة والدعابة، وقد تكون هذه الجماعات متجاورة وقد لا تكون. وعلى أية حال فإن الناس الذين ينتمون أو يشعرون بالانتماء إلى جماعة اجتماعية أو أكثر، من حقهم المشاركة فى الحياة الثقافية لهذه الجماعات، وما أقوله فى الفصل الرابع عن أهمية ازدهار الحياة الثقافية المحلية، يتفق تمامًا مع الأهمية التى يوليها الإعلان العالمى لحقوق الإنسان للمجتمعات والجماعات الاجتماعية.

كما يجب أن نؤكد مرة أخرى على أحد بنود المادة 19، وهو أن لكل إنسان الحق فى التماس المعلومات والأفكار بكل الوسائل ودون قيود أو حدود والحصول عليها ونقلها للآخرين، كما أن مفاهيم «الالتماس» و «الحصول» تغطى ما نطلق عليه اليوم حق الوصول إلى المعلومات، كما أنه من المهم أيضًا أن تنص المادة على أن ذلك يتم «بكل الوسائل» ودون قيود أو حدود؛ حيث إن لذلك نتائج بعيدة المدى. لابد من أن يكون للناس الحق فى الوصول إلى كل الوسائط الإعلامية وليس أكثرها وضوحًا فحسب، وهو أمر لا خلاف عليه من المنظور الديمقراطى. لابد من أن تكون جميع الأصوات مسموعة ولابد من أن يكون بإمكان كل إنسان أن يقوم بدور فاعل فى المجال العام لأى مجتمع، وإلا فلن يكون مسموعا سوى الأصوات الأكثر ارتفاعًا أو الأكثر قوة، ولن يكون مرئيًا سوى الصور الأكثر إلحاحًا؛ فالديمقراطية تزدهر عندما تلعب آراء الأقلية أيضًا دورًا نشطًا فى حقل التجربة الاجتماعية والثقافية، وذلك يشمل كل أشكال التعبير الفنى.

حتى من قبل صدور الإعلان العالمى لحقوق الإنسان فى 1948، كانت الجمعية العامة للأمم المتحدة قد أصدرت قرارًا فى أكتوبر- نوفمبر 1946 تعلن فيه أن حرية المعلومات حق أساسى من حقوق الإنسان، وعلقت «الإيكونوميست – The Economist» آنذاك قائلة إن معظم الوفود كان لديها الانطباع بأن الأمريكيين كانوا يؤيدون مفهوم حرية المعلومات لكى يضمنوا سوقًا حرة لوكالاتهم الجديدة، وقد تأكد هذا الانطباع

بمعارضة أمريكا لمحاولات كل من الحكومتين الصينية والهندية حماية وكالات الأنباء الوطنية لديهما. (Hamelink 1978 : 16)

هذا التوجه الأمريكي أصبح يعرف بمبدأ التدفق الحر للمعومات بما في ذلك التسلية والترفية والفنون بشكل عام، كما أصبحت حرية التعبير -كحق إنساني- متداخلة ومختلطة مع الحرية الاقتصادية للمؤسسات الإخبارية والثقافية التي تسيطر على تدفق الأخبار والثقافة في أنحاء العالم. ويرى «هربرت سكلر» أن فكرة التدفق الحر، في الممارسة، أعطت الضوء الأخضر لقيام التكتلات الإعلامية الثقافية الأمريكية مثل (CBS) و(Time Inc) و(J. Walter Thompson) و(20th Century Fox) وغيرها لكي تخترق العالم بمنتجاتها، وكان يتم رفض محاولات أي دولة لضبط هذا التدفق واعتبار ذلك ضرباً من الشمولية (Schiller 1989 a : 142)، كما شهدت الخمسينيات والستينيات تطبيق مبادئ التدفق الحر على مستوى العالم، وخاصة من خلال عدد قليل من المراكز الغربية- نيويورك وهوليود ولندن بالتحديد- لكي تغمر شعوباً ودولاً في مختلف الأرجاء.

ولكن لماذا تحاول بعض الدول ضبط وتنظيم تدفق المعومات والمنتجات الثقافية؟ كان ذلك يتم في معظم الأحوال لأسباب شمولية بالفعل؛ فالدولة تقوم بمراقبة وتحديد ما يقرأه أو يشاهده أو يسمعه الناس. وفي دول أخرى كان ذلك يتم لضمان عدم سيطرة قوى وتكتلات خارجية على الحياة الفنية والأدبية الداخلية وعلى الأخبار، وأصبح ذلك يمثل مشكلة خاصة بالنسبة للمستعمرات السابقة التي حصلت على استقلالها في مطلع الستينيات، فقد اكتشفت بعد عقد من الزمن أن وسائلها وقدراتها في مجال الاتصال ضعيفة مقارنة بما كانت تقوم به القوى الغربية في أنحاء العالم، وهكذا أصبح التدفق الحر للمعلومات تدفقاً في اتجاه واحد.... من الغرب إلى بقية العالم.

كما كانت فلسفة التدفق الحر - حتى الفكرة من وراء الإعلان العالمي لحقوق الإنسان - تلقى معارضة في كثير من الدول غير الغربية لأسباب أخرى. ويشير «ضياء الدين سردار- Ziauddin Sardar» إلى أن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان يفترض أن كل الشعوب تشترك في طبيعة عامة: «الإعلان يفترض مسبقاً نظاماً اجتماعياً يقوم على الديمقراطية الليبرالية؛ حيث يكون المجتمع مجرد مجموعة من الأفراد «الأحرار»، ومرة أخرى ينظر إلى الفرد باعتباره مطلق الحرية وكاملاً ومنفصلا ووجوده سابق على وجود

المجتمع» (Sardar 1998 : 68 - 9)، إلا أن الفلسفة الأساسية لكثير من النظم الاجتماعية والثقافية فى أماكن كثيرة من العالم تختلف عن ذلك كثيراً، وهذه هى الحقيقة التى لا تحاول الدول الغربية أن تعرفها. «وحيث لا وجود للفرد المستقل المنفصل فى الثقافات والتقاليد غير الغربية، لا يكون هناك معنى للحديث عن حقوق له، وحيث لا توجد حقوق يصبح الكلام عن إنكار هذه الحقوق أو إلغائها ضرباً من العبث». ويعطى «سردار» مثالاً على ذلك من «الهندوسية» – Hinduism؛ حيث تؤدى بنا فكرة «الدارما» – Dharma – وهى أحد المفاهيم الأساسية فى الموروث الهندى، إلى توافق رمزى مع الفكرة الغربية عن حقوق الإنسان.

> الدارما مفهوم متعدد البنى، يضم التفاهمات والصفات والعناصر والمنابع بالإضافة إلى القانون وقواعد السلوك وطبيعة الأشياء والحقوق والصدق والطقوس والأخلاق والعدل والاستقامة والدين والمصير والواجب الأساسى للإنسان. وفى عقيدة السيخ (Sihkism) هى الـ «سيوا – Sewa»: فلا خلاص بدون «سيوا»، وهى خدمة الجماعة بنزاهة وتجرد دون انتظار مقابل، وهكذا يحصل الفرد على حقوقه عن طريق المشاركة فى سعى الجماعة المشترك التماساً للـ «ساكتى – Sakti»
>
> (Sardar 1998 : 70)

ولا يعنى ذلك أن الحقوق الفردية ليس لها أية قيمة، وإنما ينبغى النظر إليها فى إطار أوسع، وهو ما يوضحه «سردار» بمثال:«إن فكرة حقوق الشخص الفردية معروفة أيضاً فى الإسلام، وهكذا فإن الحقوق الفردية فى الإسلام لا تقف عند الحريات الشخصية، وإنما تتضمن كذلك الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والمدنية والشخصية»، (Sardar 1998 : 72 - 3)، وتوضح ملاحظاته أن هناك الكثير مما ينبغى القيام به، أولاً: لفهم المفاهيم المختلفة لحقوق الإنسان واحترامها كما يليق بها، وثانياً: لمعرفة كيف نتعايش مع هذه المفاهيم المختلفة.

وربما تكون الخطوة الأولى هى ذلك النص القصير لمجلس الكنديين (Counil of Canadians)، الذى يوسع مفهوم حقوق الإنسان من الفردى إلى الجماعى، وهو أمر بعيد عن الإطار الذهنى للمجتمعات الغربية.

> كلنا لنا حقوق باعتبارنا مواطنين فى مجتمع ديمقراطى. الإعلان العالمى لحقوق الإنسان وكل المعاهدات والمواثيق الدولية تتضمن عدداً من هذه الحقوق بما فيها حقوق المأكل والملبس والمسكن، وحق العمل والتعليم والرعاية الصحية، والحق فى بيئة نظيفة وفى ثقافتنا الخاصة وجودة الخدمات العامة، الحق فى الأمان المادى والعدالة أمام القانون. وفى القلب من ذلك كله حق المشاركة فى اتخاذ القرارات التى تؤثر على حياتنا (Hines 2000 : 28)

وإذا عدنا إلى أوائل السبعينيات، فسنجد أن دول العالم الثالث كانت قد بدأت تناقش- فى إطار الأمم المتحدة واليونسكو- ثلاث قضايا: حيث طالبت بتنوع أكبر فى مصادر المعلومات، واحتكار أقل لأشكال التعبير الثقافى، والحفاظ على مساحة من الفضاء الثقافى الوطنى من التدفقات الثقافية الغربية ذات النزعة التجارية، وكما يقول «سكلر» : «لم يكن هناك شك لدى المسئولين عن الثقافة فى دول العالم الثالث فى أن منتجات الصناعات الثقافية الغربية لها تأثير على الشعوب التى تستهدفها» (Schiller 1989 a : 142)، وكانت الموضوعات الأساسية للحوار هى الحاجة إلى تغيير وضع السيطرة الأمريكية والأوروبية الغربية، وإدخال معايير دولية جديدة بخصوص محتوى الوسائط الإعلامية، والتغطية المتوازنة، والعلاقات المتبادلة، والمساواة التكنولوجية، ويلخص «كارل نوردنسترنج -Kaarle Nordenstreng» المطالب على النحو التالى:

> بتركيزها على حق طلب المعلومات ونقلها، إلى جانب الحق فى الحصول عليها، فإن هذه المقترحات أكدت على ديمقراطية الوصول إلى الوسائل الجماهيرية ومسئوليتها أمام الناس الذين تتوجه إليهم وتخدمهم، كما طالبت الحركة الإصلاحية كذلك بنصيب عادل من الحيز الفضائى بإعتباره ملكًا للجميع، وليس لأولئك الذين سبقوا الآخرين إليه.
> (Preston et al. 1989 : 124)

الجهد العالمى- وخاصة من جانب العالم الثالث - لتغيير النموذج الثقافى العالمى بلغ أوجه فى خريف 1976، فى المؤتمر العام التاسع عشر لليونسكو فى نيروبى- كينيا. فى هذا المؤتمر واجه الوفد الأمريكى معارضة شديدة، واضطر أمام ذلك للاعتراف بما كانت واشنطن تنكره بشكل روتينى حتى ذلك الحين، وهو أنه كان هناك

بالفعل اختلال فى العالم فيما يتعلق بالمعلومات (Schiller 1989 a : 143)، كان ذلك عندما ظهرت فكرة إقامة «نظام عالمى جديد للمعلومات والاتصال - NWICO»، والتفكير فى الشكل الذى يمكن أن يكون عليه. أنشأت «اليونسكو» لجنة لبحث الموضوع برئاسة العالم الأيرلندى «سين ماكبرايد- Sean McBride» قدمت تقريراً بعنوان «أصوات كثيرة... عالم واحد» فى سنة 1980 (Unesco 1980)، وسرعان ما هاجمه الغرب واعتبروه تقريراً شيوعياً يهدف إلى تقليص الديمقراطية والتدفق الحر للأفكار وتحجيم قوى السوق التى تشكل صناعة الاتصالات والصحافة والكمبيوتر.

حتى النظرة الخاطفة إلى تقرير «ماكبرايد» كما يقول «ادوارد سعيد» سوف تكشف عن أنه «بصرف النظر عن التوصية ببعض الحلول الساذجة مثل الرقابة، كان هناك قدر كبير من الشك بين معظم أعضاء اللجنة، فى اتخاذ أى إجراء يكون من شأنه إحداث التوازن والمساواة فى النظام العالمى للمعلومات شديد الاضطراب والفوضى» (Said 1993 : 291 - 2)، وبالرغم من ذلك انسحبت الولايات المتحدة من «اليونسكو» فى سنة 1984، وفى تفسير لهذا القرار يقول «وليم هارلى - William Harley»، مستشار الإتصالات فى وزارة الخارجية الأمريكية، إن «اليونسكو بدأت تتخذ وجهة معادية للغرب»، وأن المنظمة أصبحت مقراً مريحاً للحلول الدولية الجماعية لمشكلات العالم وللجدال الأيديولوچى» (Herman 1989 : 245-6; see also preston et al . 1989)

ويلاحظ «إدوارد هيرمان- Edward Herman» أن موقف الولايات المتحدة يلمح إلى أن الحلول «الدولية» غير طبيعية وغير مشروعة، وأنها حلول «سياسة»، بينما المبادرات التى تقوم بها المؤسسات والشركات الكبرى الخاصة هى الحلول الطبيعية، وهى البعيدة عن الأهواء والدوافع السياسية، ويعلق على ذلك بقوله إن ذلك:

> عمل اعتباطى واستبدادى يعبر عن خيار سياسى، خيار لا يتبناه حتى المسئولون الأمريكيون أنفسهم. فهم ليسوا مصرين على أن برامج محو الأمية غير مشروعة، وحتى فى مجال الاتصالات لا يؤكدون أن ضمان الحكومة لتكنولوچيا الأقمار الاصطناعية للقطاع الخاص أدى إلى أساس غير عادل فى صناعة الاتصالات الخاصة فى الولايات المتحدة (Herman 1989 : 245)

وفى خريف 2002 استطاع «كويشيرو ماتسورا – Koichiro Matsuura» المدير العام لليونسكو، أن يقنع واشنطن بالعودة إلى المنظمة، إلا أننا لابد من أن نخشى أن تكون عودة الولايات المتحدة إلى «اليونسكو» بهدف عرقلة الأچندة التى نفصلها فيما يلى.

موضوع عدم التوازن بين الدول الغنية والدول الفقيرة فى مجال الاتصالات ليس مطروحًا على أچندة «اليونسكو» إلى الآن رغم أنه أمر بالغ الأهمية، كما أن هناك أسئلة كثيرة من تلك أثيرت أثناء الحوار حول النظام العالمى الجديد للمعلومات والاتصال دون إجابة حتى الآن كما يقول تقرير «تنوعنا الخلاق» الصادر عن اللجنة العالمية للثقافة والتنمية. «فما العمل إذا كان تدفق المعلومات من وإلى الدول الأقل نمواً بهذا القدر الضئيل، وإذا كانت وسائل الاتصال شديدة التركيز؟»، يقول التقرير: «فى الدول الصناعية المتخمة بالمعلومات يؤدى تركيز الملكية إلى بروز الحاجة إلى توازن أفضل بين حرية السوق والمصلحة العامة بما يُمَكِّنُ الحكومات من تحقيق أهداف اجتماعية تفشل السوق فى تحقيقها» – (Pérez de Cuéllar 1996: 106)، ولتوسيع مجال الحوار لابد من أن نشير إلى أن الإعلان العالمى لحقوق الإنسان لم يقصد – بكل تأكيد – أن تكون هناك بعض المجموعات التجارية القادرة وحدها على الاتصال، بينما تشكل أغلبية السكان فى العالم جمهوراً سلبيًا عليه أن ينتظر ويرى ما تقدمه له المؤسسات الكبرى.

لقد وصلنا فى الوقت نفسه إلى وضع يصفه «چاك ڤالينتى – Jack Valenti»، رئيس الاتحاد الأمريكى للصور المتحركة، فى مايو 1999 على النحو التالى: «سواء قبلنا ذلك أو لم نقبله، فنحن الآن فى حالة حرب عالمية تجارية»، وتلك هى الظاهرة التى وصفناها فى الفصلين الأول والثانى من هذا الكتاب. على المستوى العالمى، انتقلت مسئولية الثقافة من «اليونسكو» إلى منظمة التجارة العالمية (WTO)، وهذا يعنى أنه حتى الجهود المتواضعة لإحداث بعض التوازن بين حرية الاتصال وتوفير بعض الحماية لكى يمارس كل واحد فى العالم حريته، هذه الجهود المتواضعة قد تبددت. حتى سنة ١٩٨٤ كان هناك بعض اعتراف من قبل «اليونسكو» بأن تبادل القيم الثقافية وتنميتها سيواجه عقبات كثيرة، إذا ما ترك الأمر لقوى السوق وحدها لكى تقرر ما يتم صنعه وإنتاجه

وتوزيعه وترويجه. صحيح أن هذا المنبر لم يكن شديد التأثير، إلا أنه – على الأقل – كان هناك مكان واحد في العالم يمكن أن يناقش فيه هذا الميزان المختل في عالم الاتصالات.

في سنة 1985 انتقلت مسئولية الثقافة من «اليونسكو» إلى ذلك الكيان الذي تُشَكِّل التجارة الحرة المبدأ الوحيد الذي يوجهه، وكان هذا الكيان في البداية هو الـ«GATT» التي أصبحت «WTO» في 1995. هذه المنظمة تعتبر الأعمال الفنية والأدبية والتسلية والترفيه والقيم الثقافية مجرد منتجات، وهي نظرتها نفسها إلى التعليم والصحة وشئون البيئة، أما فكرة وجود قيم معينة ينبغي حمايتها وعدم تركها لقوى السوق، فذلك شيء لا وجود له في إطار منظمة التجارة العالمية. صحيح أنه ما زالت هناك صفحة خالية في الاتفاقية العامة لتجارة الخدمات «GATS» (إحدى اتفاقيات منظمة التجارة العالمية) فيما يتعلق بالثقافة تسمى الإعفاء الثقافي في فرنسا، تنص على أن الثقافة متضمنة كذلك في اتفاقية التجارة الحرة، من ناحية ثانية فإن الدول ليست مجبرة على فتح أسواقها بالكامل أمام المنتجات الثقافية الأجنبية، وهذا يعني أن الثقافة معفاة من أحكام نظام التجارة الحرة، وكان ذلك أحد مطالب الاتحاد الأوروبي "EU" بزعامة فرنسا وضد رغبة الولايات المتحدة، وهكذا يشمل مفهوم «الخدمات» الفنون والآداب. ومن الناحية النظرية، ما زال من حق الدول وضع القواعد والنظم الخاصة بالثقافة لحماية أسواقها المحلية، وإن كان مثال كندا الذي جاء ذكره في الفصل الرابع يشير إلى ضآلة تأثير ذلك. على أية حال دعنا نتأمل عدداً قليلاً آخر من الإحصائيات: حصة الولايات المتحدة من الأسواق الثقافية الكندية تصل إلى: 95٪ من الأفلام المعروضة على الشاشة و84٪ من التسجيلات الموسيقية المباعة و83٪ من المجلات المباعة في الأكشاك و70٪ من الموسيقى المذاعة في الراديو و70٪ من الكتب المباعة و60٪ من البرامج التلفزيونية باللغة الانجليزية. (Schiller 1999: 70-80)

ويمكن أن نجد أرقامًا كثيرة مشابهة في أماكن كثيرة من العالم؛ حيث إن التغيرات التي حدثت وإزالة الصبغة الثقافية والخصوصية المحلية هي نتائج منطقية لاتفاقيات التجارة الحرة الحالية، أما القضايا المهمة في المفاوضات الراهنة حول تجارة الخدمات فكانت «حرية الوصول إلى الأسواق» و«حق الإقامة الدائمة» و«المعاملة الوطنية»، ويرى «سيز هاملينك – Cees Hamelink» أن «الأثر المشترك لكل هذه العوامل

يستبعد أى حماية محلية على صناعة الخدمات فى الداخل، ويعرقل تطوير صناعة الخدمات، ويقلص حجم السيطرة المحلية على صناعة الخدمات»، كما يذكرنا أن من بين هذه الصناعات: الإعلام الجماهيرى وخدمات الاتصال، والإعلان والتسويق والسياحة. هكذا يتضح لنا أن «تطبيق هذه المعايير ينقص من الاستقلال الثقافى المحلى؛ فالمؤسسات الكبرى العابرة للحدود القومية تحتكر الأسواق الثقافية الوطنية ولا تترك سوى مساحة صغيرة لمن يقدمون المنتجات الثقافية المحلية»، ويضيف أن «تحرير التجارة العالمية إلى الحد الذى يجعل الدول الصغيرة محدودة الموارد تفتح أسواق خدماتها أمام الأجانب، يساعد على زيادة الميول الاستهلاكية وتآكل القدرة التنافسية للصناعات الثقافية لهذه الشعوب». (Hamelink 1994a: 100) وسبق أن ناقشنا فى الفصل الخامس قضية زيادة الميول الاستهلاكية.

وقد انتقلت فى هذا الفصل من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان إلى محاولات العالم الثالث الفاشلة لوضع قضية حقوق الاتصال المتكافئة لكل الدول والمجتمعات فى العالم على أجندة «اليونسكو». لقد تم القضاء على فكرة إقامة نظام عالمى جديد للمعلومات والاتصال، وفى أواخر الثمانينيات أصبحت النظرة العامة للثقافة والاتصال هى أنهما سلع ومنتجات للاتجار، وهو ما يحدث فى الواقع، وهذا يعنى أنه يمكن فهم الإعلان العالمى لحقوق الإنسان بطرق مختلفة. هل يعنى أننا لابد من أن نحرص على ممارسة كل إنسان لحقه فى الاتصال إلى جانب حقوقه الأخرى، أو أن علينا أن ننتظر لنرى نتائج التدفق الحر للمعلومات الاقتصادية؟ هل ينبغى أن تستكمل حرية التعبير بأشكال معينة للحماية لكى نضمن أن يستطيع كل إنسان فى العالم البحث عن المعلومات والأفكار والحصول عليها وتبادلها عبر الوسائط المختلفة ودون قيود أو حدود، فى المجال الثقافى كما فى غيره من الميادين؟ إننى أحاول، فى هذا الفصل، أن أجد توازنًا بين الحرية والحماية.

فى الوقت نفسه بات واضحًا أن مفهوم «العالمية» فى الإعلان العالمى لحقوق الإنسان محل خلاف بالنسبة لدول كثيرة فى آسيا والعالم العربى؛ ففى سنة 1993 عقدت الأمم المتحدة مؤتمرًا فى «جنيف» كان هدفه تأكيد مبادئ حقوق الإنسان. يقول «سيز هاملينك» إن أطرافًا عدة اعترضت على مفهوم «العالمية» فى أثناء التحضير للمؤتمر.

في إعلان القاهرة لحقوق الإنسان في الإسلام (9 يونيو 93)، اعتبرت الدول الأعضاء في منظمة المؤتمر الإسلامي حقوق الإنسان لاحقة على المبادئ الدينية الإسلامية، كما نص البيان على أن الحقوق والحريات التي جاءت في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان لابد من أن تكون خاضعة للشريعة الإسلامية. كذلك فإن إعلان «بانكوك – Bangkok» الصادر عن المؤتمر التحضيري نص على أنه: بهدف حماية حقوق الإنسان لابد من مراعاة الفوارق والاختلافات القومية والثقافية والدينية.
(Hamelink 1994b: 64-5)

والحقيقة أن إعلان ڤيينا أقر بأن العالمية لا تعني التماثل، كما نص على «ضرورة مراعاة الخصوصيات القومية والإقليمية والخلفيات التاريخية والثقافية والدينية المختلفة»، وبالرغم من الجدال والاهتياج، استطاع مؤتمر ڤيينا العالمي لحقوق الإنسان أن يؤكد «عالمية» هذه الحقوق.

اتفاقية دولية جديدة للتنوع الثقافي

يقول «بيتر فوش – Peter Fuchs» المدير العام للجنة الدولية للصليب الأحمر إنه سيكون حرصًا مستنيراً من جانبهم على مصالحهم الشخصية، لو أن قادة الصناعة أسهموا في خلق مجتمعات مستقرة؛ فالسوق لا تعرف الاستقرار إلا إذا كان المجتمع الذي توجد فيه مستقراً، وعلى المنوال نفسه فإن الجريمة المنظمة تمثل التهديد الأكبر للأعمال التجارية الخاصة، «ومن هنا تصبح المصلحة الشخصية المستنيرة دافعًا قويًا للمقاولين والتجار وحملة الأسهم للنظر إلى ما هو أبعد من النمو والأرباح قصيرة المدى، وأن يستثمروا جزءًا من هذه الأرباح في أعمال بعيدة المدى تهدف إلى استقرار المجتمع درءًا للتوترات وتجنبًا للصراع المسلح»[1].

ربما تكون تلك بداية متواضعة لما يمكن أن يصبح نظامًا عالميًا جديداً، إلا أن هناك من الأسباب ما يجعلنا نخشى «من أن تكون المنافسة بين المؤسسات الكبرى بما فيها التكتلات الضخمة، من القوة بحيث لا تجعلهم ينظرون إلى المستقبل، حتى مستقبلهم، ناهيك عن مستقبل الإنسانية بشكل عام، إلا أن هذه المؤسسات، من ناحية

أخرى، لابد من أن يكون أمامها ثقل مماثل، وهو ما لا يمكن تحقيقه بواسطة دول منفردة فقط؛ لأنها تعمل على مستوى عالمى ولا تخضع لقوانين أو نظم محلية ولا لسلطات سياسية إقليمية. معنى ذلك أنه لابد من أن يكون هناك كيان سياسى عالمى يضع إطاراً لنظم وتوجهات وقواعد للسلوك، مع سلطة ملزمة للمؤسسات والحكومات الوطنية على السواء. فى سبتمبر 1997 قال «چان پرونك – Jan Pronk» رئيس «مؤتمر المناخ – 2000». إنه «لابد من إيقاف التوجه الحالى لإضعاف الأمم المتحدة»[2]، وبعد ثلاثة أعوام ونصف العام، وفى الأشهر الأولى من رئاسته للولايات المتحدة فعل «چورچ دبليو بوش الابن – Jeorge W.Bush Jr.» العكس، وأسرع بعملية إضعاف هذه المنظمة، أما قيام الولايات المتحدة بتسديد مستحقاتها للأمم المتحدة لأول مرة عن سنوات ما بعد هجمات 11 سبتمبر 2001 فلا يغير من الأمر شيئًا.

ولابد من أن يكون واضحًا لجميع الدول الأخرى أن مواطنى العالم لا يمكنهم أن ينتظروا حتى تقوم حكومة الولايات المتحدة بإنشاء نظام قانونى دولى جديد، فالوضع الذى نعيشه لا يحتمل الانتظار، و«الأسواق العالمية المنفلتة»، كما يقول الكاتب المكسيكى «كارلوس فوينتس – Carols Fuentes»، يمكن أن تصبح مرادفًا للسرقة»، ومن رأيه أن الوضع خَطِرٌ؛ لأن المجتمعات تحت رحمة عدد قليل من المؤسسات متعددة الجنسية، وتحت رحمة استثمارات سريعة الانطلاق والتلاشى»، مثل العصافير التى تظهر اليوم فجأة ثم لا تجد لها أثرًا فى اليوم التالى»[3]، ولا يحتمل أن تُتْرَك الأمور المهمة فى حياة البشر لكى تقررها أرباح المؤسسات العالمية العابرة للحدود القومية. لابد من أن يكون هناك إشراف ما على الاقتصاد. (Daly and Cobb 1994: 178)

وللتعبير عن ذلك على نحو أكثر تحديداً، يقترح «چون جراى – John Gray»، من بين إجراءات أخرى، نظامًا لأسلوب حكم عالمى... تُدار فيه الأسواق على نحو يحافظ على تماسك المجتمعات وسلامة الدول. إطار عمل دولى من النظم والقوانين هو وحده الذى يستطيع أن يروض جموح الاقتصاد العالمى ليكون فى خدمة الاحتياجات الإنسانية»، إطار العمل هذا ينتظم العملات وانتقال رءوس الأموال وحماية التجارة وصيانة البيئة (Gray 1998: 199)، أما احتمال أن يصبح هناك شىء مثل حكومة عالمية فلا يزال دونه سنوات ضوئية. من هنا يبدو مفهوم أسلوب

الحكم العالمى جذاباً، والشرط هو أنه لابد من «أن يكون هناك قوة كافية على المستوى العالمى لتناول المشكلات الملحة والعاجلة التى لا يمكن تناولها فى أى مكان آخر».
(Daly and Cobb 1994L 178)

ويظل السؤال هو: ولكن أين يمكن أن توجد هذه القوة؟ «مارى كلود سماوتس – Marie - Claude Smouts» تتشكك فى مفهوم أسلوب الحكم العالمى وما قد يعد به مجال التطبيق، وتسميه أداة أيديولوچية من أجل سياسة تقلل تدخل الدولة إلى أدنى حد ممكن[4]. ويشير «برنارد كاسن – Bernard Cassen» إلى مسودة كتاب أبيض (تقرير حكومى رسمى – White paper) عن الحكم الأوروبى مقدمة من «المفوضية الأوروبية – European Commission» ستؤدى إلى مراجعة كل النظم والإجراءات الخاصة بممارسة السلطة على المستوى الأوروبى، «وهذا من شأنه أن يضع كل الأشكال الدستورية والممارسات تحت رحمة الديمقراطية التمثيلية ويخصخص عمليات اتخاذ القرار العام»[5]، وما هو صحيح بالنسبة لأوروبا، صحيح على مستوى العالم كله، كما أن فكرة الحكم العالمى فكرة ضعيفة لإعادة هيكلة العالم بمنأى عن الليبرالية العالمية الجديدة، فى مكان تعود فيه الأولوية مرة أخرى للاقتصاد المحلى والحياة الثقافية، ويربط بينهما شىء أشبه ما يكون بحكومة عالمية.

أحد شروط تحقيق ذلك هو إنشاء شكل جديد تماماً من منظمة التجارة العالمية تكون إحدى المؤسسات التابعة للأمم المتحدة. منظمة التجارة العالمية «WTO» تعمل حتى الآن خارج إطار الأمم المتحدة، ويفضل «كولن هاينز – Colin Hines» أن يسمى هذا الكيان الجديد (الذى يحل محل منظمة التجارة العالمية) بـ «WLO» «World Localization Organization»، وعلى أساس هذا الاقتراح يكون هناك الـ "The General Agreement on Sustainable Trade", "GAST" أو الاتفاقية العامة للتجارة المستدامة.
(Hines 2000: 130)

ومن الطبيعى أن يكون الكيان المسئول عن وضع نظم وقواعد التجارة فى العالم، بما فى ذلك التجارة الثقافية، مسئولاً أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة. التجارة أمر يعنى كل دول العالم، ولذلك لابد من أن تقرر دول العالم بشكل جماعى شروط التبادلات التجارية للبضائع والخدمات. هذه المنظمة الجديدة للتجارة العالمية (أو الـWLO) ستضع شروط الوصول لاستخدام الموارد الطبيعية الرئيسية، كما ستحدد

أسعار المواد الخام كما يقترح «سمير أمين». هذا الكيان أيضًا «لابد من أن يضطلع بمسئولية التخطيط لأهداف تجارة المنتجات الصناعية ما بين الأقاليم، وترويض النزعة التنافسية، مع رعاية المناطق المتضررة، وتهيئة الظروف التى تؤدى إلى تحسين دخول العمال». (Amin 1997: 104-5)

وتقتضينا الواقعية أن نقول إن منظمة جديدة للتجارة الدولية على هذا النحو لا يمكن أن تنشأ اليوم أو غدا، وعليه فلابد من أن يكون هناك شىء ما يمنح الدول كامل الحق فى حماية التنوع الثقافى فى مجتمعاتها ومناطقها وجماعاتها الاجتماعية المحلية، وكما يقول «صول لاندو – Saul Landau» فى مقابلة معه: «هناك حاجة إلى صفقة كونية جديدة، تعنى أن ذلك الكيان الدولى المسئول – «اليونسكو» أو الأمم المتحدة؟ – لابد من أن يعتبر الثقافة حقًا. أى أن حقك فى حماية ثقافتك والحفاظ عليها هو الوسيلة للحفاظ على هويتك».

كيف يمكن أن ننظم هذا الحق؟ وفى إطار عالمى يمكن أن يكون له قاعدة معترف بها قانونيًا؟ هذه مسائل بالغة التعقيد تحتاج إلى حلول عاجلة وإن كان ذلك ليس بالأمر السهل. فى الوقت الراهن، الأمم المتحدة ليست هى الكيان القوى الذى يمكن أن نعلق الآمال عليه، ولكى نكون واقعيين لابد من أن نقول إن الولايات المتحدة ليست – بالمرة – مع تناول الأمور الثقافية فى إطار عمل الجمعية العامة للأمم المتحدة، وقد رأينا كيف تم إضعاف «اليونسكو» بدرجة كبيرة وكيف تم نقل اتخاذ القرارات بشأن الثقافة من الأچندة الثقافية إلى عالم التجارة، كما أن محاولة أن يتكلم أحد فى إطار منظمة التجارة العالمية عن حق حماية وتنمية التنوع الثقافى« فى مجتمعه أو فى وطنه، لن تجد آذانًا صاغية. منظمة التجارة العالمية من القمة إلى القاع لديها أچندة ليبرالية جديدة، كلمة الحماية فيها من المحرمات، بالإضافة إلى أن منظمة التجارة لا ينبغى أن تكون المكان الذى يتم فيه إقرار السياسات الثقافية على مستوى العالم، ولعل آخر شىء يمكن أن تَدَّعيه منظمة التجارة العالمية لنفسها، هو أن تكون بديلاً عن الأمم المتحدة فى تناول كل شئون العالم، ناهيك عن أن الشرعية الشعبية لمنظمة التجارة العالمية ضعيفة.

ولذلك هناك حاجة إلى آلية دولية جديدة تكون ملزمة من الناحية القانونية، تعطى الدول الحق فى اتخاذ ما تراه مناسبًا أو ضروريًا من إجراءات لحماية وتنمية التنوع

الثقافى فى مجتمعاتها، دون خشية من العقوبات الانتقامية لمنظمة التجارة العالمية لعدم قيامها بفتح «أسواقها» الثقافية بما يكفى أمام القوى الخارجية، وعلينا فى الوقت نفسه أن ندرك أن الدول ضعيفة مقارنة بقوة المؤسسات الكبرى والتكتلات الثقافية الاحتكارية التى جاء ذكرها فى إطار هذا الكتاب. لقد أسهمت معظم الدول، بوعى أو دون وعى، فى إعطاء منظمة التجارة العالمية الوضع القوى الذى هى عليه الآن، وبالرغم من ذلك تظل الدول هى الوسائل الوحيدة المتاحة الآن، التى تستطيع حماية بعض القيم الإنسانية الضرورية ضد قوى وضغوط التجارة، هذا إذا كانت شعوبها تريد ذلك.

إن فكرة إنشاء آلية عالمية جديدة ملزمة - اتفاقية دولية للتنوع الثقافى - تم التوصل إليها بواسطة شبكة غير رسمية تضم حوالى 40 وزير ثقافة من مناطق مختلفة من العالم يلتقون سنويًا فى اجتماع الشبكة الدولية للسياسات الثقافية التى ترأسها «شيلا كوبس - Sheila Copps» وزيرة الثقافة والتراث - سابقًا - فى كندا، وفى سبتمبر 2001 تشكلت منظمة غير حكومية جديدة، وهى «الشبكة الدولية للتنوع الثقافى - The International Network for Cultural Diversity»، فى لوكرين بسويسرا، والتى من بين أهدافها المشاركة فى تأسيس آلية عالمية جديدة ملزمة من الناحية القانونية بخصوص التنوع الثقافى، وستكون بمثابة اتفاقية دولية على غرار اتفاقية «لاندمين - Landmine» أو اتفاقية التنوع البيولوچى. إن اتفاقية يوقع عليها عدد كبير من الدول يمكن أن توفر لهم وسيلة لمقاومة ضغوط منظمة التجارية العالمية لكى ينسوا كل أشكال حماية الثقافات والفنون والآداب والتعامل مع أشكال التعبير عن القيم الإنسانية الضرورية كما لو كانت منتجات تجارية. ولابد من أن يكون «فيليب دوستى - بلازى - Philippe Douste - Blazy» وزير الثقافة الفرنسى الأسبق (من المحافظين) على حق عندما يقول إن اللعبة عالمية، ولذلك فإن «الحل السياسى لا يمكن إلا أن يكون على هذا المستوى»[6]. لكن لماذا تعتبر آلية عالمية جديدة من هذا النوع - أى اتفاقية عالمية للتنوع الثقافى - هى الوسيلة الوحيدة التى توفر للثقافة الحماية الكاملة التى تحتاجها؟ يقول «إيڤان بيرنييه - Ivan Bernier»، وهو أستاذ قانون فى «كويبيك»، إن هناك بالفعل عددًا كبيرًا من الآليات الجمعية والثنائية والإقليمية الخاصة بالثقافة «إلا أن معظمها يتجاهل تمامًا مشكلة الحفاظ على التنوع الثقافى فى وجه العولمة المتزايدة للاقتصاد»، وأنا أقتبس هنا بعض العبارات المطولة مما يقوله «برنييه» بهذا الخصوص:

إن وجه النقص الخطير والواضح يكمن فى أن الآليات الحالية تتناول مشكلة الحفاظ على التنوع الثقافى على نحو جزئى، كأن تنظر إليها من زاوية حقوق الإنسان أو حقوق الملكية الفكرية أو حماية التراث أو السياسات الثقافية أو الحقوق اللغوية أو التعددية الثقافية أو التنمية الثقافية أو التعاون الثقافى الدولى...إلخ، ما ينقصنا هو وجود آلية مثل تلك الخاصة بالتنوع البيولوجى تحدد بوضوح طبيعة الخطر الذى تمثله العولمة على التنوع الثقافى، وتضع الأسس والقواعد التى تضمن الإبقاء على هذا التنوع. حتى وإن كان لدى العولمة إمكانيات لذلك، فإنها تمثل أيضًا قدرًا من هذا الخطر الشديد، ولابد من أن يكون ذلك فى الاعتبار.

معظم الآليات ذات الصلة بهذه القضية (وهى ليست كثيرة)، تقتصر على اعتبار المنتجات الثقافية مختلفة عن غيرها من المنتجات. وما يمكن أن نقوله فى هذا السياق هو أن هذا الوضع قائم فقط نتيجة لعدم وجود إجماع على هذه القضية، وأن التحدى الفعلى هو تحقيق تقارب بين المنظورين الثقافى والتجارى. هناك قدر من الصواب فى ذلك، ولكن تحقيق مثل هذا التقارب يتطلب أولاً التعبير صراحة عن المنظور الثقافى، وكأن كل الناس خائفون من أن يقولوا إن لكل دولة الحق فى أن تقرر – من وجهة نظر ثقافية وحسب ظروفها – السياسات المطلوبة لضمان الحفاظ على التنوع الثقافى وتنميته، خشية أن يعوق ذلك عملية تحرير التجارة العالمية، وذلك بالرغم من أن التعبير الثقافى عامل رئيسى فى قدرة الثقافات المختلفة على التكيف مع التغيرات التى تفرضها عليها العولمة. أما تناول مسألة العلاقة بين الثقافة والتجارة من وجهة نظر تجارية محضة، فإن ذلك يعنى إخضاع الثقافة لمتطلبات وشروط التجارة، وبالتالى منعها من القيام بدورها، والمرجح أن تكون المحصلة النهائية لهذا الأسلوب هى إضعاف كل من التنوع الثقافى والتجارة العالمية.

هذا الاختلال فى التوازن، الواضح فى المجال السمعى والبصرى على نحو خاص، يظهر أيضًا فى المبادلات الثقافية لكل من الدول النامية والدول المتقدمة. الدول النامية، من جانبها، لديها فى الغالب أسواق محلية ذات موارد محدودة وتعتمد فى معظم ما تستهلكه من مواد ثقافية على وارداتها من عدد قليل من الدول المتقدمة.

الواردات من الدول النامية لا وجود لها فعليًا، وفى الحالتين يكون ذلك ضاراً بالتنوع الثقافى، ليس بالنسبة للتعبير عن الثقافات القومية فحسب، وإنما أيضًا فيما يتعلق بالانفتاح على الثقافات الأجنبية. (Bernier 2001)

وفى تحليل «بيرنييه»: إذا اقتصرت الآلية الجديدة الخاصة بالتنوع الثقافى – من وجهة نظر رسمية – على مجرد الإعلان عنها، فسوف ينتهى بها الأمر كما انتهى بالنسبة لعدد كبير من الآليات الأخرى؛ أى أنها لن تستطيع مواجهة التحدى الذى تمثله العولمة. «المطلوب، فى حدوده الدنيا، هو آلية تعبر عن الالتزام الإيجابى للدول الموقعة بأن تتخذ خطوات عملية لصالح التنوع الثقافى، وأن يكون لديها وسيلة لمتابعة هذا الالتزام».

وإذا حصلت الدول على حقها الكامل فى حماية وتنمية التنوع الثقافى فى مجتمعاتها، يمكن أن يبدأ التفكير الخلاق بشأن الإجراءات الواجب اتخاذها. المؤكد أن الدول سيكون لها سياسات مختلفة، وسوف يعتمد ذلك على ظروف كل منها وعلى الوسائل والأساليب التى تراها ملائمة لتناول المسائل الثقافية، والموازنة بين حرية الفنون والثقافات والحماية المطلوبة، لكى يتحقق التنوع الثقافى الثرى، كما أن هناك عدداً كبيراً من الدول فى حاجة إلى البحث عن وسائل وأساليب جديدة لوضع نظم وسياسات ثقافية، بعد أن جاءت بدايات القرن الواحد والعشرين بكثير من العقبات والعوائق التى يجب أن تتغلب عليها.

فى شهر أكتوبر 2003 طلبت الجمعية العامة لليونسكو من مديرها العام أن يقدم فى دورة خريف 2005 مسودة لاتفاقية عن التنوع الثقافى، وفى ربيع 2005، وقت كتابة هذا النص، لم تكن النتيجة قد اتضحت بعد. انظر المواقع التابعة لكل من "INCD" و"INCP" و"Unesco" و"Freepress" وهى على التوالى:

(1) www.incd.net (2) www.incp-ripc.org (3) www.unesco.org

(4) www.mediatrademonitor.org

ما نوع النظم والسياسات التى يمكن وضعها لحماية وتنمية التنوع الثقافى فى دول معينة؟ على الصفحات التالية من الكتاب، عدد من الأفكار والمقترحات.

هامش الفصل السادس

1) Peter Fuchs; "The Private Sector Needs to Look More to the Common Good", International Herald Tribune, 10 January 1996.

2) Jan Pronk, "Against Transnational Greed", De Groene Amsterdammer, 9 October 1997.

3) Carlos Fuentes, "Another French Chance to Make Idealism Work", International Herald Tribune, 18 June 1997.

4) Bernard Cassen, "La piège de la gouvernance", Le Monde Diplomatique, June 2001.

5) Ibid.

6) Philippe Douste - Blazy, "Ne perdons la bataille mondial de l'audiovisuel", Le Monde, 30 May 1999.

الفصل السابع

قواعد منظمة من أجل التنوع الثقافى

بعيدًا عن التكتلات الثقافية

فى شهر مارس 1998 كان تعليق نيويورك تايمز على قيام «بيرتلزمان» بشراء «راندوم هاوس» يعتبر ذلك عملية تجارية عادية فى عالم النشر:

> المشكلة هى أننا أصبحنا نتقبل التوجه المستمر للوسائط الإعلامية نحو التكتل تحت مظلمة واحدة كأمر مسلم به، رغم أن هناك شيئًا ما يضيع فى هذه العملية - ولنقل أنه الملكية الموزعة لمنافذ هذه الوسائط، أو لعله الخلل الذى ينجم عن ذلك فى عملية تسويق المعلومات، بالإضافة إلى أن الخروج من هذا التكتل لن يكون بالأمر السهل.

إن تقرير «تنوعنا الخلاق» الصادر فى 1996 عن لجنة الأمم المتحدة للثقافة والتنمية يتساءل ما إذا كان من الممكن أن يجلس المسئولون عن الوسائط الإعلامية مع صانعى القرار والمستهلكين، للوصول إلى آليات تضمن الحفاظ على التنوع فى وسائل التعبير، بالرغم من المنافسة الحادة التى تؤدى إلى الفُرْقَة، (Pérez de Cuéllar 1996 : 117) وقد رأينا فى الفصل الثانى كيف تقوم التكتلات الثقافية العملاقة بالسيطرة على نحو احتكارى، علي قنوات الإنتاج والتوزيع والترويج، وبالتالى تصبح القضية الكبرى المطروحة هى كيفية يمكن استرداد الفضاء المفتوح، الذى يستطيع المزيد من الفنانين أن يبدعوا فيه، وأن يوزعوا أعمالهم الفنية بكفاءة، وأن يتبادلوا المعلومات بشأنها مع المستويات المختلفة والمتنوعة فى المجتمع، أما القضايا ذات الصلة بذلك فهى ما إذا كانت هناك مواقع مستقلة كافية للمبدعين، مع إمكانية الوصول إلى أعمالهم، والحماية الكافية من التحكم فى الأسعار فى الأسواق الاحتكارية، والفرص الكافية للقادمين الجدد فى مجال الوسائط الإعلامية. يقول «سى. هاملينك - C. Hamelink» إنه «حتى لو استطاع المحتكر أن يُظهر نوعًا من الثنائية فى الوظيفة ودرجة من الإنصاف والتنوع والحوار الخلاق والموضوعية ومقاومة الضغوط الخارجية فى ما يقدمه

السوق، يظل هناك ما يدعو لتصحيح الأوضاع عن طريق النظم والقواعد؛ حيث إن السوق ستكون مغلقة فى وجه أى وافد جديد، وبالتالى لن تكون سوقًا حرة» (Hamelink 1994 : 174 - 5) وبناء على ذلك يصبح التحدى الرئيسى هو استعادة الديمقراطية من منظور ثقافى، وهذا كل ما يعنيه مفهوم حرية الوصول.

من المؤكد أن البنية التحتية لإنتاج الأعمال الفنية وتوزيعها فى المناطق الغنية من العالم هائلة، إلا أن عددًا محدودًا من أصحاب القرار هم الذين يحددون ما يدخل إليها وما يخرج منها. حق الوصول يعنى الحق فى عدم الإقصاء أو الاستبعاد، هذا الحق «يصبح أكثر أهمية باستمرار فى عالم مكون من شبكات إلكترونية تجارية واجتماعية» (Rifkin 2000 : 237 - 9). ويؤكد «چيرمى ريفكن» على ضرورة أن تقوم الحكومات بدور فاعل فى تأكيد وضمان حق الناس الأساسى فى الاتصال ببعضهم، ويتساءل ما إذا كانت الحريات الأساسية والديمقراطية الحقيقية ما زالت موجودة ![2] نعم! وهناك دور ينبغى أن تقوم به الحكومات التى تمثل دولاً قوية مقتنعة بالتدخل لإيقاف هذا العبث الطليق فى السوق.

لابد من أن يكون لجميع الدول والأقاليم فى العالم الحق الكامل فى إبعاد الاتصال الثقافى عن السياسات الحالية للتجارة الحرة، التى تم صوغها فى اتفاقية منظمة التجارة العالمية كما أسلفنا؛ فالفنون والآداب ليست سلعًا تجارية مثل غيرها، والحرية التجارية بشكل عام لابد من أن تكون متسقة ومتماشية مع حماية الاقتصاد المحلى والبيئة المحلية على سبيل المثال. ومن المنظور الثقافى لابد من أن يكون من حق الدول والأقاليم أن تتخذ من الإجراءات ما يكفل التنوع الحقيقى فى إنتاج وتوزيع وترويج كل أشكال الفنون والآداب، وهو ما يعنى أن يكون من حق الحكومات أن تضع النظم والقوانين والقواعد (نظام الحصص على سبيل المثال) التى تحدد حجم المنتجات الثقافية التى تدخل إلى أسواقها المحلية، وهناك صفحة ما زالت بيضاء فى الاتفاقية العامة للتجارة والخدمات (GATS , WTO)، أى أن الثقافة معفاة من أحكام هذه الاتفاقية، فما هى القواعد المنظمة التى يمكن أن تكون مفيدة فى هذا الشأن؟ هناك قواعد كثيرة من بينها تلك المُنَظِّمة للملكية (بما فى ذلك قانون المنافسة)، وهناك قواعد خاصة بالمحتوى وأخرى خاصة بالمسئولية العامة للمؤسسات الثقافية.

ويبدو أن (جيليان دويل - Gillian Doyle» محقة عندما تكتب أن ملكية الوسائط الإعلامية «حقل سياسى ملغوم»، وعليه فإن وضع مشروع لتنظيم التعامل وتقنينه مع التكتلات لابد من أن يكون صارمًا ومنصفًا، وأن يكون فى خدمة الأهداف الحقيقية للسياسة العامة» (2002:177)، ولذلك فإن مهمتنا واضحة وإن كانت شديدة التعقيد فى الوقت نفسه. النظم والقواعد لابد من أن تكون مرنه بما يكفى للاستجابة للمشهد الثقافى المتغير، كما يجب صوغها بدقة وذكاء بحيث يتعذر تخطيها بسهولة، أو أن تخطئ الهدف، أو أن يتم الالتفاف حولها قضائيًا، كما ينبغى أن تكون مفهومة حتى يتم قبولها بسهولة.

كما يجب أن نكون واعين بأن شكلاً واحداً من أشكال التنظيم والتقنين لن يكون كافيًا فى معظم الأحوال للوصول إلى الهدف المنشود من التنوع الثقافى؛ فعلى سبيل المثال لن ينتج عن تنوع الملكية، تنوع فى المحتوى على نحو تلقائى، (Doyle 2002 : 13) وهو ما يعنى أن الجهات المسئولة عن التقنين ووضع القواعد لابد من أن تحدد بدقة العلاقة الصحيحة بين القواعد المنظمة للملكية والقواعد المنظمة للمحتوى أو الإطار التى تتحرك فيه هذه الملكية. دعنا نفترض على سبيل المثال، أن هناك مدينة ما فى مكان ما من العالم يوجد بها ثلاث دور للسينما: إذا كانت هذه الدور الثلاث مملوكة لشركة واحدة فمعنى ذلك أن القرار الخاص بما يعرض هذا المساء أو مساء الغد يتركز فى يد هذه الشركة، وإذا وضعنا نظامًا للملكية يقضى بأن يكون هناك مالك واحد لكل دار من الثلاثة، فقد يحدث أن يكون الملاك الثلاثة يشترون الأفلام من مصدر واحد، وليكن هوليود مثلاً، وهكذا تبرز مرة أخرى مشكلة التنوع الثقافى، ولذلك ينبغى أن تكون نظم الملكية وقواعدها متكاملة مع القواعد والنظم الخاصة بالمحتوى، وعليه فإن هذين المجالين من مجالات التقنين والتنظيم لابد يكونا متسقين.

لابد من تحليل أوضا ع الأسواق التى تعوق عملية الوصول إلى قنوات الإنتاج والتوزيع الفنى، كما يجب أن يضع المسئولون قواعد ونظم مرنة تساعد على حل المشكلات القائمة، وفى الوقت نفسه لابد من أن تكون السياسات متوقعة أو يمكن التنبؤ بها من قبل المؤسسات التجارية والمؤسسات الثقافية، على ألا يعطيهم ذلك الحق فى عرقلتها فى المحاكم، وسوف أقدم فى هذا الفصل أمثلة كثيرة فى مجالات الوسائط

السمعية والبصرية والموسيقى والرقمنة والسينما والكتب والفنون البصرية والتصميم؛ إذ قد يساعد ذلك التصنيف وتلك الأمثلة على إثارة الخيال بخصوص الجوانب التى يمكن أن تطبق فيها هذه النظم والقواعد، أو تحديد تلك التى لا علاج لها.

الهدف من ذلك كله هو أن نتشارك، ولو مؤقتًا، فى وضع قائمة بحلول ومقترحات تلبى احتياجات الدول المختلفة وتراعى الطبيعة الخاصة بمجالات الفنون والآداب ووسائل انتقالها، كما ينبغى أن يتسم هذا الإطار بالمرونة الكافية لمواجهة التغيرات التى تحدث فى الأساليب الفنية والإنتاج والتوزيع ووسائل الترويج والدعاية وعلاقات الملكية، وتكون فى الوقت نفسه منصفة للمؤسسات العامة فى الميادين الثقافية، قادرة على تعبئة أكبر عدد ممكن من الناس والمؤسسات الثقافية لجعل هذه القواعد والنظم مقبولة وقابلة للتطبيق(2).

القواعد المنظمة للملكية:

هدف القواعد المنظمة للملكية هو ألا يكون هناك مالك واحد بإمكانه أن يسيطر على إنتاج وتوزيع وترويج و/أو ظروف تلقى أشكال الفنون والآداب المختلفة، أما الأهداف الرئيسية لتنظيم الملكية فهى الإبقاء على تنوع متوازن بين أصحاب المؤسسات الثقافية، وتحجيم النموذج الخاضع للسوق وحماية المجتمعات التى ليس لها صوت فى الأسواق، وضمان أن يكون الملاك مسئولين أمام المجتمع. والملكية قضية مهمة؛ إذ على أساسها يتحدد من يستطيع القيام بالإنتاج، وماذا يمكن إنتاجه، وماذا سيوزع من مختلف أشكال التعبير وطريقة توزيعه، وفى أى محيط. علاقات الملكية الاحتكارية تسبب قدرًا كبيرًا من الظلم والإجحاف بين الدول، وكما قلنا من قبل لابد – من منظور حقوق الإنسان – أن يكون هناك عدد كبير من المؤسسات التى تختار ما يمكن انتاجه وتوزيعه وترويجه وتلقيه فى مختلف ميادين الفنون والآداب؛ لأن عدد أصحاب القرار هو الذى يحدد حجم الحرية والقدرة على الاختيار فى ميدان الثقافة.

من النتائج البديهية للقواعد المنظمة للملكية، أن الشركات ستكون مجبرة على أن تظل صغيرة الحجم نسبيًا، صحيح أن ذلك قد يجعلها أكثر تعرضًا للاستيلاء عليها، كما قد يحدث فى الوقت نفسه أن يؤدى تحجيم التملك عبر البحار إلى عدم اتساع نطاق عملها. (Doyle 2002 : 159) فكيف نواجه هذه القضية؟ نظريًا، إذا كانت جميع

الشركات صغيرة نسبيًا فلن تكون هناك مشكلة؛ حيث لا توجد شركة أكبر حجمًا من الآخرين أو أقوى منهم، وهذا، بالتحديد، هو الهدف الذى نريد أن نصل إليه عبر هذا الجزء من الكتاب: وهو أنه ينبغى ألا تكون هناك سيطرة للتكتلات الاحتكارية الكبرى على الساحة الثقافية.

دعنا نتخيل الخطوة التالية التى يمكن أو ينبغى اتخاذها. ألا يجب أن تكون الشركات الثقافية أقل حجمًا قبل أن يُسْمَحَ لها بالعمل فى سوق وطنية معينة؟ قد نتفق على أن ذلك اقتراح لا نستطيع أن نفهمه نحن أبناء هذه الحقبة الليبرالية الجديدة، ولكن أليست النتيجة المنطقية لذلك هى أن الساحة الثقافية ينبغى ألا تترك تحت السيطرة الكاملة لأية مؤسسة ثقافية واحدة على أى نحو؟ أحد الأعراض الجانبية هو أنه لن يكون هناك وجود للمنافسة الشرسة القائمة حاليًا بين العدد القليل المتبقى من الشركات الثقافية العملاقة، كما أن القول بأنها قوية اقتصاديًا أو أنها يمكن أن تندمج لن يكون صحيحًا. تنوع أشكال التعبير الثقافى فى حاجة إلى ذلك.

حتى فكرة امتلاك التعبير الثقافى مفهوم غريب فى معظم الثقافات، وهذا يتعلق بالسيطرة على وسائل إنتاج وتوزيع وترويج وتلقى الأعمال الفنية والأدبية والترفيهية والتصميم، وهو ما سوف نتناوله فى هذا الجزء من الكتاب، كما أنه أمر مهم أيضًا فى ميدان حقوق الملكية الفكرية. صحيح أن الفنانين لابد من أن يعيشوا اعتمادًا على أعمالهم، ولكن أليست مبالغة كبيرة أن يحصلوا (هم وسماسرتهم ووسطاؤهم: الصناعات الثقافية) على حق احتكارى (يتمتعون به منذ أكثر من قرن) عن تعبيرهم الثقافى الذى استلهموا قدرًا كبيرًا منه من مصادر مختلفة فى الحقل العام؟

القواعد المنظمة للملكية بالنسبة لمجالات الفنون والآداب المختلفة (المادية والسمعية والبصرية والرقمية) قد تكون لها أوجه متعددة كما سيأتى ذكره: (أ) عدم وجود ملكية خاصة، ويتبع ذلك وضع قواعد بخصوص (ب) الملكية الأفقية، (جـ) الملكية الرأسية، (د) الملكية المتداخلة، (هـ) قواعد للملكية الأجنبية، (و) قواعد خاصة بالسيطرة على الأسواق بطريقة غير رسمية، (ز) قانون المنافسة، (ح) الضرائب كأداة لتقليل إمكانيات السيطرة بالنسبة للتكتلات الاحتكارية، (ط) تخفيض نظام حق النشر المبالغ فيه.

وفى كل موقف سيكون المطروح هو المعايير التى على أساسها توضع القيود على الملكية، وهناك احتمالات متعددة: زمن الاستماع، حصة المشاهد، التغير، حصة السوق، عائد الإعلانات، الإنتاج، التوزيع و/أو طاقة الأداء، مراكز الاتصال، ويتبع ذلك مباشرة الكميات المستخدمة فى ذلك.

(أ) فى عالم أصبح من الواضح فيه أن كل شىء يمكن أو لابد من أن يكون ملكية خاصة، قد يبدو غريبًا أن نطالب بأن تكون هناك أجزاء مهمة من أدوات الاتصال غير مملوكة لأحد، وأن تظل ملكية عامة، إلا أن «لورانس ليسنج – Lawrence Lessing» يشترط أن تقوم الدولة بوضع قواعد تضمن أن يظل الفضاء أو المجال البصرى ملكية عامة، ومبرره لذلك هو أن «المصادر الحرة بالغة الأهمية بالنسبة للإبداع والابتكار، وبدونها يصاب الإبداع بالشلل ولذلك يصبح السؤال المهم – خاصة فى العصر الرقمى – هو ما إذا كان من الضرورى السيطرة على أى مصدر، وليس: لأيهما تكون السيطرة، للحكومة أم للسوق؟ وليس هناك مبرر للسيطرة لمجرد أن ذلك بالإمكان. (2002:14) كما أن هناك حاجة ماسة لأن يتفهم الجميع ذلك على وجه السرعة لكى نمنع السيطرة على المجال البصرى.

(ب) (جـ) (د) يتضح باستمرار أن كل أشكال التكامل الأفقى والرأسى لم يعد لها وجود، ومعظم ما نراه الآن هو أشكال من الملكية المتبادلة والمتداخلة فى الساحة الثقافية: تكتلات إعلامية ضخمة نشطة فى كل مجالات الفنون والآداب والتسلية، وفى كل المراحل: من الإنتاج إلى التوزيع والترويج والتلقى، وباستخدام الوسائط كافة. وفى حالات عديدة لابد من أن ندرك حقيقة أن الإنتاج والتوزيع قد أصبحا ضمن الملكية الصناعية المتداخلة أيضًا. شركة «جنرال إليكتركس – General Electrics» مثلاً، وهى صناعة عسكرية ضخمة، أصبح لها اهتمام كبير بالصناعات الثقافية ووكالات الأنباء. «لاجاردير – Lagardère»، وهى شركة فرنسية منتجة للسلاح، تمتلك جزءًا كبيرًا من دور النشر وقنوات توزيع الكتب والصحف هناك، وتتباهى بسياستها التى ترى أنها فى صالح التنوع الثقافى. «بيرلسكونى – Berlusconi»، رئيس الوزراء الإيطالى، يمتلك وسائط إعلامية متعددة، ويسيطر على الإذاعة والتلفزيون، كما أنه صاحب أهم وكالة للإعلان والدعاية وواحدة من أهم سلاسل السوبر ماركت. هذه الأشكال من الملكيات

الصناعية المتداخلة يصحبها دائمًا صراعات تشكل خطورة على الحرية الثقافية باستمرار.

ما العمل؟ فى سنة 1996 حاولت «المفوضية الأوروبية – European Commission» اقتراح مسودة توجيهات خاصة بملكية الوسائط الإعلامية، تتضمن ألا تزيد الملكية الفردية فى الإذاعة والتلفزيون عن 30٪ كحد أقصى فى مناطق الإرسال الخاصة بكل دولة، كما كان من بين المقترحات أيضًا ألا تزيد الملكية فى إجمالى الوسائط – التلفزيون والإذاعة و/أو الصحف – عن 10٪ من السوق التى يعمل بها المالك. (Doyle 2002: 162-4)، ولكن بعد عام واحد، سُحِبَت هذه المقترحات دون أن يستثير ذلك أحداً.

هل يمكن أن يكون هناك ما هو أكثر من ذلك مدعاة للغضب والاستياء؟ على افتراض أن هناك عدداً محدوداً من الشركات الثقافية العملاقة تتحكم فى معظم الإنتاج والتوزيع فى كل ميادين الفنون والآداب تقريباً، وفى كل أنحاء العالم؛ فهل يمكن أن نتصور أنها قد تنقسم مرة أخرى بعد عمليات الدمج والاتحاد؟ هل تنقسم إلى شركات أصغر حجماً حسب أشكال الفنون والآداب المختلفة، وتتناول مراحل مختلفة من الإنتاج إلى التوزيع، وألا يُسْمَحَ لها بالعمل فى كل الدول فى الوقت نفسه؟ إنه من المستحيل – حتى فى دولة واحدة – وضع قواعد وشروط صارمة على حجم ومساحة عمل الشركات الثقافية العملاقة التى تعمل على مستوى العالم. هذه الشركات العملاقة كلها مثقلة بالديون أيضًا، وفى ذلك يكمن ضعفها وقوتها فى الوقت نفسه. تقطيع أوصال هذه الكيانات العملاقة إلى شركات صغيرة – وهو ما ينبغى أن يتم من منظور ديمقراطى – يعنى أنها سوف تخسر قيمتها الافتراضية، وأن ذلك سيؤدى إلى إفلاس مقرضيها مثل البنوك العالمية الكبرى.

ما الذى يمكن عمله إذن؟ بداية، لابد من زيادة وعى أكبر عدد من الناس والمنظمات بأن القوة غير المحدودة للتكتلات الثقافية الاحتكارية العملاقة تمثل مشكلة كبرى، وأنه لابد من مواجهة هذا التحدى الكبير للديمقراطية الثقافية فى إطار الحركة العالمية الأوسع ضد الخصخصة وإلغاء التقنين. ثانيًا، لابد من شن هجوم على التكتلات الثقافية الاحتكارية من زوايا مختلفة ومنفصلة، إحداها محاولة كسر سيطرتها عن طريق الاستخدام الفاعل للإنترنت والوسائل الرقمية، لصالح تنمية ونشر التنوع الفنى كما أسلفنا.

على أن هناك إمكانية ثالثة، وهى أن ترفض الدول تمركز التكتلات الثقافية الاحتكارية على أراضيها، وهذا يتطلب بالتأكيد، تحديد الحجم المقبول، من وجهة ديقراطية، فيما يتعلق بالإنتاج والتوزيع والترويج، وكذلك فيما يخص الإعلان العالمى لحقوق الإنسان. على أنه من الواضح أن هناك مشكلة كبيرة بالنسبة للدول التى تسيطر الاحتكارات الكبرى على أسواقها الوطنية مثل مؤسسة بيرلسكونى «Mediaset» فى إيطاليا وجلوبو «Globo» فى البرازيل، وتقتضى الأمانة أن نقول إن تحديد الحجم لن يتم فى العام القادم مثلاً. فى الوقت نفسه يمكن أن نتفق على ضرورة ذلك، وعلى أنه ليس من المقبول أن يكون لعدد محدود من التكتلات العملاقة سيطرة تامة على الأسواق فى كل أنحاء العالم؛ لذا يجب أن تكون استراتيجيتنا هى زيادة الوعى بأن الملكية الاحتكارية للوسائط الإعلامية وغيرها من المنافذ لا يمكن أن تكون مقبولة فى أى دولة ديمقراطية، كما يجب أن يكون واضحًا أن مقاومة سطوة الشركات الثقافية العملاقة وكسر شوكتها لابد من أن يتم من زوايا مختلفة وعبر قواعد وقوانين متعددة حتى نصل إلى أفضلها.

لنأخذ مجال توزيع المنتجات الموسيقية مثلاً: أهم منافذ الموسيقى هى محلات التسجيل، وأول سؤال يتبادر إلى الذهن هو ملكية هذه الأماكن، وما إذا كانت فى يد سلسلة واحدة أو سلسلتين لمعرفة أين يتركز القرار، إلا أن ذلك قد يبدو أسلوبًا غير محدد حيث إن هناك مكونات كثيرة فى السوق. هل نستطيع أن نحدد الأماكن التى يعوق فيها التركيز وصول المحلات الأخرى إلى الأسواق، والتى لا يكون فيها الضرر كبيرًا؟ الأمر يزداد تعقيدًا لأننا لا نستطيع أن نحدد بدقة معنى «محل تسجيلات» حديث. إن معظم محلات السوبر ماركت مثلاً تبيع «السى دى» و«الكاسيت» حاليًا. المحلات المتخصصة أصبحت نادرة، وربما يكون من دواعى السعادة أن تفتح سلسلة ما عددًا من محلات التسجيلات المتخصصة؛ إذ قد يساعد ذلك على الحصول على معلومات حديثة فى هذا السياق.

مع الوضع فى الاعتبار عدم استقرار سوق الموسيقى، أعتقد أنه من الصعب تنظيم أو تقنين ملكية محلات التسجيلات الموسيقية، وربما تكون نقطة البداية فى الحرص على التنوع فى توزيع الموسيقى هى الوسائط السمعية البصرية، وأعتقد أنه

سيكون هناك مخزون وفير ومتنوع فى مجالات التسجيلات لو أن هناك تنوعًا واسعًا للموسيقى فى الإذاعة والتلفزيون؛ فالناس يشترون ما يسمعونه. وإذا لم يكن هناك أغنية مسيطرة أو لحن مسيطر على الراديو أو التلفريون وإنما تنوع من الموسيقى والأغانى، فسوف يكون هناك تنوع فى مشتروات الناس، ولو صح ذلك تصبح مسألة تركز ملكية محلات التسجيلات أقل أهمية نسبيًا.

وهذا ينقلنا إلى مجال آخر ونوع آخر من القواعد المنظمة وهو تنظيم المحتوى؛ حيث ستكون القنوات العامة والخاصة مجبرة مثلاً على إذاعة آلاف الأغنيات المختلفة التى تأتى من مصادر متنوعة ومستقلة، ومن دول كثيرة.

والمثير للدهشة أن توزيع الموسيقى يأخذ منظوراً جديداً بسبب التطور السريع فى أساليب تبادل التسجيلات، وإذا كان ما يحدث هو أن صناعة الموسيقى، وبعدها صناعة السينما، أصبحت تبيع أقل، فإن ذلك قد يمثل تهديداً لأوضاعها المسيطرة. ولكن أى الأوضاع هو الأكثر تعرضًا للخطر؟ فى مجال التوزيع، حقوق النشر التى يملكونها تفقد قيمتها السوقية بكل تأكيد. ولكن ماذا عن إنتاج الموسيقى والأفلام السينمائية؟ حتى الآن، يبدو أن معظم الناس يتبادلون الموسيقى والأفلام التى تنتجها التكتلات الثقافية العملاقة وتنتشر بفضل آليات التسويق.

الهجوم الحقيقى على وضع السيطرة فى صناعة الموسيقى والسينما، هو أن يقوم المزيد من الفنانين بإنتاج وتوزيع أعمالهم بأنفسهم مستخدمين وسائل الرقمنة المتطورة والإنترنت، وألا يقيدوا أنفسهم بعقود مع الصناعات الثقافية، إلا أن هذا الخيار فى متناول الفنانين فى الدول الغنية وأعداد قليلة فى الدول الفقيرة فقط. الشرط الثانى هو أن تقوم الجماهير بعملين: أولاً: مضاعفة الاهتمام بالتنوع والقيام بتغيير وتعديل الأعمال بأسلوب إبداعى خلاق وعدم الاكتفاء بالتبادل السلبى لما هو موجود أو متاح، والثانى: ضرورة أن يدفعوا تلك المبالغ الصغيرة المستحقة للفنانين عن أعمالهم مباشرة مقابل استخدامها.

(هـ) هل ثمة خطأ فى أن يمتلك الأجانب تسهيلات مهمة فى الإنتاج والتوزيع الثقافى فى دولة ما؟ نعم! وبكل تأكيد؛ لأن ذلك يزيد من فرصة ابتعاد أشكال التعبير

الفنى عن الظروف المعيشية للناس فى هذه الدولة، بينما ينص الإعلان العالمى لحقوق الإنسان على حق الناس فى المشاركة فى الحياة الثقافية لمجتمعاتهم. فى كندا، على سبيل المثال، نجد المنتجين المحليين يقدمون مضموناً محلياً أكبر مما يقدمه المنتجون الأجانب، وبالنسبة للكتب نجد أن حوالى 20٪ من المبيعات من نصيب الناشرين الكنديين، إلا أنهم يقدمون من 90:85٪ من العناوين الكندية المنشورة، ونجد الشىء نفسه فى صناعة الموسيقى. المنتجون الكنديون هم الذين يقدمون معظم الفنانين الكنديين إلى الأسواق.

ولا يعنى ذلك أنه يكفى وضع قيود على الملكية الأجنبية؛ فهذا وحده لا يضمن تقديم أشكال مختلفة من التعبير. القيود على الملكية الأجنبية لابد من أن تكون مصحوبة بإجراءات وقواعد تنظيمية أخرى، وخاصة حصص المضامين المختلفة. ورغم أن تقييد الملكية الأجنبية يعطى فرصة أفضل للصناعات الثقافية المحلية، فالمسئولون عنها أكثر دراية بالحقل الثقافى فى بلادهم، والمرجح أن يؤدى ذلك إلى مضامين أكثر محلية، وأقل ما يمكن قوله عن القواعد المقيدة للملكية الأجنبية هو أنها تهيئ الظروف لتطور الحياة الفنية المحلية.

من ناحية أخرى، فى حال وجود ملاك أجانب، يمكن أن يُطلب منهم تقديم المزيد والمزيد من الفنانين المحليين فى الدول التى يصل نشاطهم التجارى إليها، وإن كان ذلك لا يعنى أنهم – الملاك الأجانب – قد أصبحوا جزءاً لا يتجزأ من الحياة الثقافية لهذا المجتمع، وذلك لأن التكتلات الثقافية العملاقة هى التى تقرر وتختار وتحدد الإطار لذلك كله.

وأحياناً تصبح القوانين والقواعد المقيدة للملكية الأجنبية غير مؤثرة ولا تحقق الهدف منها؛ ففى فرنسا مثلاً نجد أن الملكية الأجنبية لشركات الوسائط الإعلامية مقيدة ولا تزيد عن 20٪، (Doyle 2002: 148-150)، وفى حالة الاندماج الذى تم بين «Vivendi» و«Universal» كان من الصعب أن يكون لهذا القانون أى فعالية. رغم أن أصحاب الأسهم معروفون، فإنها من الممكن أن تكون غداً فى أيدٍ أجنبية تماماً. لقد تم تجنب مناقشة مبررات هذا القانون، ولم يستطع أى شىء أن يوقف عملية الاندماج، وأصبح الوقت متأخراً لمناقشة ذلك.

(و) من السهل أن ننسى أن القوة الاقتصادية لمؤسسة ثقافية عملاقة ما، أو حتى شركة كبرى تعمل فى صناعة الثقافة، قد تغريها بالقيام بعمل غير مرغوب فيه فى السوق، وهناك أمثلة كثيرة على ذلك؛ ففى بريطانيا مثلاً نجد أن حصة سلسلة محلات «Waterstone»، لبيع الكتب، فى السوق تقدر بـ 20٪، ولكن كيف يقومون باستخدام هذه الحصة الضئيلة فى السوق؟ قامت «Watwestone» مؤخرًا بتغيير شروطها بالنسبة لمرتجعات الكتب وأسلوب الدفع، الأمر الذى كان له آثار مدمرة عى صغار الناشرين كما أدى إلى إفلاس عدد كبير منهم. ما أقدمت عليه «Waterstone» سلوك ضار بالتنوع الثقافى؛ لأنه يطرد الناشرين الصغار من السوق الثقافية، ويقلل من فرص بقائهم من الناحية الاقتصادية. ظاهرة مشابهة يمكن أن نجدها مع الناشرين الكبار الذين يشترون واجهات عرض وأماكن لكتبهم التى يروجون لها باعتبارها من الروائع؛ إذ إن صغار الناشرين لا يستطيعون منافستهم فى هذا السياق المحموم لجذب اهتمام المشترين.

أولاً، لابد من حل ألغاز هذه العلاقات غير الرسمية الخاصة بالعمل فى السوق وأن تتحقق فيها الشفافية، ربما نعترف بوجود مثل هذه الممارسات، إلا أننا نتساءل ما إذا كانت التكتلات الثقافية العملاقة هى التى تقوم بتشويه عملية التنوع فى سوق الثقافة نتيجة لهذه التصرفات. ثانيًا، ألا توجد رغبة فى ضبط سلوك اللاعبين الرئيسيين فى الساحة الثقافية؟ أعتقد أن ذلك لابد من أن يتم فى إطار القواعد المنظمة للملكية ولأنه يقيد سلطة وطاقة من يسيطرون على الإنتاج والاستهلاك والتوزيع.

(ز) من الغريب أن قانون المنافسة الحالى لا يُستخدم فى المجال الثقافى فى كثير من الدول إلا نادرًا ودون فاعلية، بينما من الممكن تطبيقه فى حالات الإندماج وعند إساءة استخدام أوضاع السيطرة فى السوق، مع أن وضع السيطرة نفسه يعتبر إساءة استخدام، وخاصة من وجهة النظر الداعمة للديمقراطية.

وما من شك فى أنه سيكون مكسبًا ثقافيًا فى حالات كثيرة لو أمكن تطبيق قوانين منع الاحتكار فى المجالات الثقافية ولكن نادرًا ما يحدث ذلك[2]. ويستغرب «بنچامين باربر – Benjamin Barber» أن يكون من حق المؤسسات الثقافية «أن تبتلع بعضها البعض بالاتحاد أو الاندماج أو الشراء بمجرد أن تجد التمويل لذلك ورشوة حملة الأسهم، وتتدخل المحاكم لا للمحافظة على الصالح العام ولا لتعطيل عملية

احتكارية ما، وإنما اضمان أن تكون فائدة أصحاب الأسهم هى المعيار الوحيد للصفقة». (1996:85) فى مدينة مثل امستردام، نجد أن حوالى 80٪ من شاشات السينما فى يد شركة واحدة (وأكثر من 80٪ من الأفلام المعروضة عليها من هوليود)، سوف نناقش هذا الموضوع على أية حال فى الجزء التالى الخاص بالقوانين والإجراءات المنظمة للمحتوى، إلا أن المرء لا يستطيع أن يفهم لماذا لا تجلس السلطات المتنافسة معا لتتفق على منع هذا الشكل من تراكم القوة الثقافية.

وكما قلنا من قبل فإن شروط الوصول إلى الثقافة لابد أن تكون أكثر انفتاحا منها فى الأنشطة التجارية الأخرى، وربما تكون بداية جيدة لتطبيق المنافسة العادية فى القطاعات الثقافية، ولا شك فى أن ذلك سيؤدى إلى التفكير فى أشكال التنوع الأخرى التى تحتاج إليها من مظور ديمقراطى.

(ح) ثم ماذا عن فرض ضرائب كوسيلة لتقليل فرص المؤسسات الاحتكارية الكبرى فى السيطرة والتحكم؟ يقترح «روبرت مكشسنى – Robert McChesney» مثلا بالنسبة للولايات المتحدة: «بقدر الدور الذى يلعبه الإعلام التجارى والإعلان فى الوسائط الديمقراطية، لابد من فرض ضرائب عليها لدعم القطاع غير الربحى وغير التجارى. ضريبة 1٪ مثلا على الإعلان ستكون حصيلتها حوالى 1.7 بليون دولار فى سنة 1997» (1997: 67)، وهو مبلغ كبير يمكن أن يستخدم لصالح التنوع الثقافى. تقرير «تنوعنا الخلاق» الصادر عن اليونسكو واللجنة الدولية للثقافة والتنمية يقترح أن يكون جوهر النقاش هو «البحث عن أفضل الوسائل للمشاركة العالمية فى الإعلام، وإحدى الأفكار البسيطة لذلك هى استخدام أسلوب الضريبة العالمية لتوفير دخل جديد يمكن استثماره فى خدمات وبرامج اقليمية وعالمية بديلة، مثل الضرائب التى تم اقتراحها قبل ذلك على تدفقات رءوس الأموال عبر الحدود» (Pérez de Cuéllar 121-2)

وقد أطلق لورانس ك.جروسمان – Lawrence K.Grossman» فكرة مشابهة فى مقال له بعنوان «هذه الموجات الهوائية ملكية عامة»[4] ولابد من أن يكون واضحا من ذلك أن التفكير الخلاق فى مثل هذ الأمثلة ما زال فى بدايته، ولكن إذا كان صحيحا أن الشركات والمؤسسات الخاصة تستخدم المجال العام لأغراض ومصالح تجارية، فلماذا لا يفرض عليها ضرائب لدعم الثقافة والتعليم؟

لماذا هناك أعمال فنية ضخمة وروائع ونجوم؟ السبب الرئيسى هو أنها أطلقت بميزانيات ضخمة تصل إلى ملايين وملايين الدولارات التى تستطيع أن تبطل أى أثر للمنافسة. لماذا؟ بدون مبالغ خرافية كهذه فإن الفنانين الآخرين وما وراءهم من مؤسسات يخسرون المنافسة مع هذه الفعاليات الضخمة. فى تحليل «كريستوف چيرمان – Christophe Germann» بالنسبة للسينما، أن «الاستثمار فى التسويق هو الحافز الحاسم لعارضى الأفلام الكبرى، والنتيجة أن من يذهبون إلى السينما لابد من أن يستهلكوا المضمون الذى فرضه الكبار على أصحاب دور العرض، وذلك عن طريق قوة أجهزة التوزيع والتسويق والاستثمار لديهم. ويزداد الموقف سوءًا عندما يلجأ الموزعون إلى ما يسمى بأساليب «الحجز بالجملة»، أى أن الموزعين يؤجرون الأفلام الكبرى «الروائع» للعارضين بشرط أن يعرضوا كذلك الأفلام ذات القيمة التجارية الأقل للموزعين أنفسهم، أسلوب الحجز بالجملة مسموح به كجزء من صفقة شاملة لإتخام الشاشات، وفى كثير من الدعاوى القضائية يعتبر ذلك خرقًا لقوانين المنافسة. ولذلك يمكن القول إن «طلب» الجماهير لا قيمة له ما دامت علاقة السوق تتم بين الشركات الكبرى كمنتجين وموزعين (العرض) وأصحاب دور السينما (الطلب)، كذلك فإن أوضاع السوق الحالية التى تحتكرها الشركات الكبرى لا تترك شاشة أخرى لأية مضامين أخرى غير تلك القادمة من مصدر ثقافى واحد، إلا إذا تدخلت الحكومات على مستوى وطنى وإقليمى عن طريق قوانين وسياسات ثقافية تحمى التنوع فى المواد السمعية البصرية».

سيكون من المعقول فرض ضرائب على ميزانيات التسويق الضخمة للأعمال السينمائية الكبرى وعلى الروائع وعلى النجوم، وتحويل تلك المبالغ – حصيلة الضرائب – إلى ميزانيات لتسويق المنتجات الثقافية الأخرى؛ فمن شأن ذلك أن يحقق درجة من التوازن وعودة المنافسة المفيدة. (Germann 2003)

(ط) كما يمكن تحجيم وتحديد مطالب الملكية الاحتكارية بتخفيض نظام حق النشر المبالغ فيه، الذى أصبح مثل الأخطبوط كما رأينا فى الفصل الثالث. هذا الحق سيظل إلى الأبد تقريبًا، وسيكون بالإمكان تملك كل شىء وأى شىء له مضمون. لم يعد حق النشر وسيلة لدفع مستحقات الفنانين فحسب، بل تحول إلى آلية تَحَكُّم فى

الصناعات الثقافية على أوسع نطاق، ولن يمر وقت طويل قبل أن يقع كل التراث الثقافى من الماضى إلى الحاضر فى يد قلة من الملاك، ولسنا فى حاجة لأن نقول إن ذلك بعيد تمامًا عن الديمقراطية. لم يسبق أن كان هناك فى التاريخ، ولا فى أى ثقافة أخرى سوى فى المجتمعات الغربية الحالية وجود لمثل هذه السيطرة الاحتكارية، وسوف نبحث فى الفصل التاسع كيف يمكن حل هذه المشكلة على نحو مفيد للأغلبية من الفنانين، ويحقق الاحترام للساحة العامة.

القواعد المنظمة للمحتوى

وجود عدد كبير من صناع القرار فى مجالات التعبير الفنى، لا يضمن على نحو تلقائى أن يستفيد الجمهور والمشترون والمستمعون من التنوع الثرى فى الإبداعات الفنية والعروض التى يقدمها الفنانون والأدباء؛ إذ ربما يكون التركيز على منتجات بعينها. لماذا؟ قد تكون رخيصة مثلاً، أو تكون هناك ثقة من أنها سوف تجتذب جمهوراً كبيراً، أو أنها ليست مثيرة للجدل، أو أنها متفقة مع القناعات السياسية أو الفنية لأصحاب المؤسسات الثقافية أو البرامج.

سبب آخر مهم لضرورة أن تكون هناك قواعد منظمة للمحتوى وهو حقيقة أننا قد لا ننجح على الفور فى تحجيم قوة التكتلات الثقافية العملاقة وتحويلها إلى مؤسسات صغيرة أو متوسطة الحجم كما ذكرنا من قبل. سبب ثالث، هو أن الأصوات ليست كلها متكافئة فى أى مجتمع، ولا تستطيع أن تصل بالدرجة نفسها، وهو ما ينطبق على المجال الثقافى أيضا، ونتيجة لذلك نجد أن كثيراً من أشكال التعبير الفنى لم يعد لها اعتبار فى النقاش العام ولا فى الممارسة، فلا أحد يتحدث مثلاً عن الذوق أو اللغة أو التصميم أو أنواع الموسيقى أو الخيال المسرحى أو البنية الروائية للفيلم، كما لا يتناول أحد ذلك فى التلفزيون، وهو إفقار للمناخ العام عندما تأتى كل المنتجات الثقافية من دولة أجنبية واحدة (والقليل من الدولة نفسها)، وليس من مصادر ودول وثقافات مختلفة.

وبشكل عام فإن القواعد المنظمة للمحتوى تستهدف الوصول إلى تنوع فى المضامين عبر قنوات التوزيع الملائمة، وهذا يعيد إلى الذهن ما سبق أن ذكرناه من أن

كثيرًا من الدول ليس لديها القدرة على ترك الفنانين يبدعون أعمالاً سمعية وبصرية على مستوى ينافس المنتجات الأجنبية التى تقدمها الصناعات الثقافية الكبرى. هذه الدول لابد من أن تتوفر لها الإمكانيات المالية لإنشاء بنية تحتيه للإنتاج والتوزيع، بينما تهيئ الفرصة للفنانين لتطوير أعمالهم.

القواعد المنظمة للمحتوى قد تضمن ألا تغرق الصناعات الثقافية بمنتجاتها الأسواق الضعيفة التى تفتقر إلى بنية تحتية وقوة اقتصادية لمقاومة هذا الغزو الثقافى، كما أن هناك دولاً صغيرة كثيرة، ولذا سيكون من المفيد أن تتعاون على مستوى إقليمى مع الدول المجاورة فى تطوير المنتجات الثقافية، ولكى تضمن وجود سوق لها أكبر من السوق المحلية المحدودة.

القواعد المنظمة للمحتوى تخدم كذلك أهدافًا أخرى: فهى تضمن عرض المنتجات الفنية المحلية بكميات كافية، كما تركز على ما يحدث داخل البلاد وعلى التطورات الإبداعية الجارية وتوفر لها المكان الملائم.

ثانيًا، قد تستهدف القواعد المنظمة للمحتوى حماية التنوع الثقافى من خلال توفير الفرصة لوجود منتجات الدول المجاورة ومناطق العالم الأخرى، وفى بلاد كبيرة مثل الهند والصين والبرازيل تشجع القواعد والإجراءات المنظمة على تبادل الإبداعات الفنية المتنوعة بين هذه البلاد. معظم القوانين والقواعد الحالية المنظمة للمحتوى تضع نصب عينها حماية الحياة الفنية المحلية، ولا شك فى أهمية ذلك، إلا أن من المهم أيضًا أن يكون هناك مكان للتنوع فى التعبير الفنى، وأن يكون العالم كله فى الصورة الثقافية.

الهدف الثالث هو ضمان الاهتمام بكل مكونات التمثيل الثقافى وعدم إهمال أى منها، ويمكن أن يشمل ذلك حماية وتنمية التنوع الثقافى واللغوى والسياسى والديموغرافى، بما فى ذلك مصالح واهتمامات الأقليات المختلفة، وهدف هذه التوجهات الثلاثة هو ألا يكون هناك مصدر وحيد متجانس فى الاتصال الثقافى.

وبشكل عام يمكن أن نتصور أربعة أشكال لقواعد وإجراءات تنظيم المحتوى التى نطلق عليها:

(أ) قواعد الحد الأدنى. (ب) القواعد الإلزامية. (جـ) قواعد بديلة. (د) سياسة التبادل.

(أ) معظم أشكال القواعد والإجراءات المنظمة للمحتوى هى تلك التى تعتبر «الحد الأدنى»، وهى تتناول نسبة المنتج المحلى الذى يجب تقديمه على الأقل. القانون الأوروبى الخاص «تلفزيون بلا حدود» يشتمل على نظام «الحصة المحلية»، ولكن هذا التشريع بالتحديد هو الذى يوضح ضرورة الجمع بين إجراءات وقواعد تنظيمية مختلفة لتحقيق الهدف المرجو. يقول «بن جولدسميث - Ben Goldsmith» وفريق الباحثين العاملين معه إن هناك عدداً من المشكلات الخاصة بالنظم المعمول بها فى الاتحاد الأوروبى بما فى ذلك صعوبات ضبط زمن الإرسال وبرمجة نظام الحصص طبقًا للميزانية، بل إن «أحد المعلقين يقول إن القانون أدى إلى إضعاف السيطرة الوطنية وسَهَّل دخول البرامج الأمريكية؛ لأنه لم يضع قيوداً على البرامج المستوردة، ولأن تعريف «الأعمال الأوروبية» امتد ليشمل الإنتاج المشترك والبرامج المُنْتَجَةَ فى أوروبا بواسطة منتجين غير «أوروبيين» (in Raboy 2002aa)- (Venturelli: 202-5)، أما عبارة «لم توضع أى قيود على البرامج المستوردة» فتنقلنا إلى القواعد البديلة، وهو ما سوف نناقشه فى الفقرة «C».

فى فرنسا، تؤكد القواعد المنظمة للمحتوى على أن يكون هناك 40٪ على الأقل من الأغانى مع بعض التنويعات المذاعة بالراديو، باللغة الفرنسية، وأن يكون نصفها على الأقل لمواهب جديدة أو من الإنتاج الجديد، وهو نظام ناجح رغم بعض المشكلات القليلة. ليس هناك إلزام بإذاعة أغانى وموسيقى من دول أوروبية أخرى. والنتيجة؟ الموسيقى المقدمة مقصورة على الموسيقيين الفرنسيين والمادة الأنجلوساكسونية. وهناك عيب أخر، وهو أن عدداً قليلاً من شركات التسجيلات الكبرى أصبح هو المصدر الرئيسى للمادة المذاعة، ولو كان هناك إلزام بأن تكون الموسيقى المقدمة على مدار عام، من خمسين شركة مثلاً، فلربما ساعد ذلك فى الحفاظ على التنوع. العيب الثالث هو أن نسبة ضئيلة فقط من الموسيقى المنتجة فى فرنسا هى التى يمكن الاستماع إليها فى الوقت الذى تكون فيه فرصة الاستماع جيدة، أى أن التنوع موجود، ولكنه لا يجد الفرصة للقيام بدور فاعل فى الحياة العامة. وهكذا يجب على الإذاعات (الرسمية والخاصة) أن تكون اختياراتها ممثلة للمشهد العريض والمتنوع للموسيقى الفرنسية.

منذ سنوات طويلة، هناك حصة محددة لشاشات السينما فى كوريا الجنوبية، وهناك إلزام لدور السينما بأن تعرض أفلامًا كورية بما لا يقل عن 146 يومًا فى السنة، أما الشركات التلفزيونية فملزمة بعرض أفلام كورية بنسبة 30٪ من إجمالى الوقت المخصص للسينما، وهذه القوانين الملزمة كلها جاءت ثمرة للجهود الكبيرة لمنظمات مثل «الائتلاف الكورى من أجل التنوع السينمائى» وسلفها منظمة «مراقبة حصة السينما»، والحقيقة أنها سياسة ناجحة. نصيب الأفلام الأمريكية فى سوق السينما فى كوريا يصل إلى 47٪، بينما يصل نصيب الأفلام الكورية إلى 46٪، وكان لذلك أثره الإيجابى على الإنتاج فى كوريا، وأصبح الكثير من أفلامها يحصل على جوائز عالمية، وعلى أية حال فإن ذلك يوفر الفرصة لكثير من المخرجين لعمل أفلام كثيرة وإتقان الحرفة، بينما قد نجد مُخرجًا، فى أماكن كثيرة من العالم، فى منتهى السعادة؛ لأنه يقدم فيلمًا واحدًا كل ثلاث أو أربع سنوات.

على أن نظام الحصص لا يمنع من أن تكون أصول بعض الأفلام فى هوليود؛ لأن هذا النظام لا يستبعد أو يستثنى وإنما يوسع مجال الخيارات، ومع ذلك فالولايات المتحدة ليست سعيدة وتهدد بعدم توقيع اتفاقية للاستثمار مع كوريا، لأن استوديوهات هوليود لديها ميدان مفتوح لمنتجاتها على مستوى العالم، وكذلك فى كوريا، كما أن الضغوط قوية على الحكومة الكورية لكى تفتح سوقها السينمائية، ولذلك سيكون من المفيد أن يقوم المزيد من الدول الآسيوية بتطبيق نظام الحصص على الأفلام، وسوف يساعد ذلك كوريا على مقاومة الضغط الأمريكى.

إحدى المشكلات التى ألمحتُ إليها فى حالة السينما الكورية، هى أن ما يقدم من أفلام يظل محدودًا ومقصورًا على الإنتاج المحلى وأفلام هوليود؛ فهل نسمع عن أفلام أخرى من دول أخرى؟ الاحتمال بعيد! ربما يكون من المفيد وضع نظام يحدد نسبة معينة ولتكن 20٪ مثلاً، كحد أقصى لا يتم تجاوزه لأفلام من مصدر واحد (انظر الفقرة 2 فيما بعد) و30٪ لأفلام أخرى من دول مختلفة فى المنطقة ومن خارجها.

هل هناك رغبة فى وضع قوانين تنظم استخدام المجال الرقمى؟ وهل يمكن أن يكون ذلك عملية مجدية؟ سؤال ضخم! يرى «فيليب كيو – Philippe Queau» أن القواعد المنظمة مهمة وضرورية؛ فالاحتكارات تتنامى على مستوى العالم بينما لا تقدم العمليات

الفنية فرصة للوصول إلى المعلومات ولا للتقدم بالنسبة للجميع، «لابد من تصور آليات تقنين وتنظيم محددة لمجتمع المعلومات الكونى، ويجب أن تكون البداية هى وضع إطار قانونى عالمى وإنشاء مؤسسات قادرة على الدفاع عن الصالح العالمى»[5]. وكما يقول «كيو» فإن المواد التى تتطلب التنظيم والضبط كثيرة.

ويلخص ذلك: بواقع الأقمار الصناعية والمنافسة المشروعة والقوانين العالمية التى تمنع التكتلات فى ميدان الاتصالات والبرامج والتجارة الإلكترونية وتعريف مفهوم الخدمات العالمية الأولية والمساواة فى ولوج مراكز الإنترنت الكونية التى تسيطر عليها الآن قلة احتكارية وتحديد سياسات التعريفة للاتصالات الدولية وفيما يتعلق بإدارة حقوق الملكية الفكرية، كما ينبغى الوصول إلى توازن أفضل بين مالكى الحقوق والمستخدمين، ووضع نظام يعطى الدول النامية فرصة أفضل للوصول إلى المعلومات والمعارف[6]، كما أن عدداً كبيراً من هذه المواد والموضوعات يتطلب المزج بين الملكية والنظم والإجراءات الخاصة بالمحتوى.

وفى الإطار نفسه – ومثل فيليب كيو – ترى «چيليان دويل – Gillian Doyle» أن «قواعد الملكية التقليدية التى كانت تعتمد بشكل أساسى على الوسائط الإعلامية التقليدية، قد استولت عليها إلى حد ما التطورات التى حدثت فى الرقمنة وتجمع الإنترنت ونموها، وعلى أصحاب القرار الوطنيين أن يتصرفوا على هذا الأساس... إن تنظيم «المداخل» والاختناقات المحتملة وضبطها أصبح أمراً ضرورياً لضمان وجود نظم مفتوحة ومتنوعة للتزويد بالمادة الإعلامية». (2000a: 151)

وهناك عنصران أساسيان مطلوبان لذلك: أولاً، ضبط وتنظيم البنية التحتية الفنية للساحة الرقمية لكى نتلافى وجود عدد قليل من اللاعبين الذين يسيطرون على شروط استخدام المجال الرقمى، وكما قال «لورانس ليسنج» من قبل فإن المجال البصرى يجب ألا يكون تحت سيطرة أو فى حوزة أحد. (Lessing 2002)

العنصر الثانى خاص بتوزيع المحتوى – وأنا أفضل استخدام مصطلح الإبداعات الثقافية، وإن كان «المحتوى» هو المصطلح الذى شاع استخدامه – فى العالم الرقمى كما يقول «جارى نيل – Garry Neil»[7]. لابد من الحرص والتأكد من أن التنوع الثقافى سيجد فرصة حقيقية فى هذا المجال الرقمى الذى يشهد تطوراً سريعاً

ومستمرًا؛ لأن التنوع الثقافى إذا فُقِدَ، فسوف يظل مفقودًا لزمن طويل فى المستقبل، ولكى يدعم «جارى نيل» هذا الرأى، يعود إلى التاريخ الكندى (جارى كَندى الجنسية): «لدينا صناعة قوية للإنتاج التلفزيونى وهى جيدة ومؤثرة، ولكن ليس لدينا صناعة إنتاج سينمائى. لماذا؟ ليس لأنه لا يوجد لدينا مبدعون؛ فما الفرق؟ نحن نتحكم فى توزيع التلفزيون، لقد وضعنا قوانين وقواعد تنظم عمل الموزعين ومقدمى المادة وشركات «الكبل» وشركات الأقمار الاصطناعية، نحن ننظم ذلك كله، بينما لا ننظم توزيع الأفلام السينمائية، نجحنا فى التلفزيون، وفشلنا فى السينما».

الدرس الذى يستخلصه «جارى نيل» من هذه التجربة هو أن تنظيم التوزيع وتقنينه هو العامل الحاسم فى تحقيق التنوع الثقافى، وهذا ينسحب أيضًا على الإنترنت، «فمن الذى يقوم بالتقنين هنا؟ يقوم بالتقنين من يقدمون الخدمة طبعًا، وبالتالى تقع عليهم مسئولية المحتوى. سيقول البعض إننا لو حاولنا أن نضع قوانين أو ضوابط لعملهم فلربما انتقلوا إلى الخارج، ولكن ذلك مردود عليه؛ لأنه لابد من أن يكون لهم وجود فى البلاد لكى يجمعوا أموالهم، وعليه يمكن تنظيم عملهم وتقنينه. إنهم فى حاجة إلى وجود فعلى»، ولكن ما نوع التنظيم أو التقنين الملائم؟ «لن يكون ذلك بالأسلوب التقليدى نفسه، نقطة الاهتمام الرئيسية ستكون نظام البحث باعتباره الأساس فى التوزيع. ضبط المحتوى وتقنينه سيكون كما يلى: الجمهور سوف يقوم بالاختيار مثلاً من قائمة تحتوى على عشرة أفلام أو عشرة مسرحيات. فى العشر الأولى لابد من أن يكون هناك ثلاثة أو أربعة اختيارات محلية أو منوعة. وفى العشرة الثانية أيضًا لابد من أن يكون هناك ثلاثة أو أربعة محلية». ويقول «جارى نيل»: «من المؤكد أننا لن نستطيع أن نجبر الجمهور على مشاهدتها، ولكن عملية التقنين هذه هدفها إتاحة هذه الخيارات أمامك فى كل قائمة وبكميات كافية». الهدف ليس استبعاد أى مادة، وإنما توفير الفرصة للجمهور لكى يختار.

وهكذا لابد من أن يكون التنوع حصة عادية من المعروض، وهذا ليس أمرًا صعبًا؛ لأنه موجود وليس من الصعب الحصول عليه، ونتائجه بالغة الأهمية بالنسبة لإنتاج الأعمال المسرحية والأفلام والألعاب والعروض المختلفة...إلخ»، كما أن الالتزام بالتوزيع حافز قوى أيضًا للمؤسسات والشركات لكى تقوم بإنتاج التنوع المطلوب، «وهذا يعنى أن تنوع الإنتاج يتبع – بشكل تلقائى – التنوع فى التوزيع، ويظل هناك

موضـوع مراقبـة وتقييم الشركات التى تقدم خدمـات الإنترنت، والتى تضـطر لوضع شروط لمن يريد أن يستخدم تسهيلات التوزيع لديها.

وهناك قضية مهمة أخرى وهى ما إذا كان تنظيم المحتوى الرقمى وتقنينه سوف ينتـهك الحرية التى يريدها كثير من مسـتخدمى الإنترنت، وما إذا كان سـيؤدى إلى تنظيم الاسـتخدام المتسم بالفوضى، ولنبدأ بهذه الملاحظة الأخيـرة: هناك شك فى أن يكون عدد كبير من الناس يستخدمون الإنترنت على نحو إبداعى، والاحتمال الأكبر هو أن معظمهم يستخدمونها، كما سبق أن استخدموا التلفزيون، لمشاهدة ما هو متاح، ولا شك فى أن وجـود سـياسـة للتنوع الثـقـافى من شـأنه أن يوفـر لهم قـدراً كـبـيـراً من الخيارات.

هل إدخال مثل هذه القوانين والإجراءات المنظمة يغير من طبيعة الإنترنت؟ ليس صـحـيحـًا. وذلك لأن العمليـة ما زالت فى مرحلة تحـول، كما أن التـحكم فى الإنتـرنت يتزايد باستمرار لأسباب كثيرة من بينها: المخاوف الأمنية المعروفة والأسباب الأخلاقية التى تضطر السلطات لذلك (مثل دعارة الأطفال)، والأهداف التجارية، والضرائب.

وما دام الحـال هكذا، لابد إذن من أن يكون من أولويات الحركـات الثـقـافـيـة أن توجه عمليات وضع النظم والقواعد فى الاتجاه الذى لا يضر بـحرية التـعبير والاتصال وانتشار التنوع الثقافى. العكس هو ما يجب أن يحدث. فلابد **أولاً** من الحرص على عدم ترك المجال الثقافى فى هذا العالم الرقمى ليكون ساحة تنفرد بها التكتلات الثقافية الاحتكارية، وإلا سيظل المعروض الثقافى مـحدوداً كما هو الحال فى العالم «المادى»، ويظل هناك على الإنترنت فضـاء واسـع، ربما الفضـاء الأكبـر: حيث يستطيع الفنانون المستقلون وجماعاتهم ومؤسساتهم صغيرة الحجم تقديم أعمالهم، والاتصال ببعضهم البعض ومع الجماعات الأخرى.

ثانياً، تقدم الإنترنت والرقمنة فرصـًا لا مثيل لها لعمليات التطوير والتعديلات الخلاقة كما كان الحال فى كل العصور وفى كل الدول تقريباً، إلى أن جاء حق النشر من الغرب لكى يبدأ تجميد الأعمال الفنية ويمنع الفنانين من إعادة التشكيل الإبداعى لمنتجات السلف، كما أن الصناعات الثقافية تحاول الآن إقحام هذا الحق الذى يقتل الخلق والابتكار فى كل مسام الإنترنت!

ثالثًا، النظم والقواعد الخاصة بالنواحى الأخلاقية - التى يمكن أن تكون مفهومة ومرغوبة أحيانًا - تتطلب كثيراً من اليقظة؛ لأن المبالغة فيها قد تقضى على حرية التعبير تماماً.

ويبدو أن التفكير الإيجابى بشأن وضع قواعد ونظم من أجل التنوع الثقافى على الإنترنت، ما زال فى طور البداية، وهى مهمة صعبة أن نعلم الناس ونوجههم ليصبحوا قادرين على استخدام هذه الوسيلة على نحو إبداعى ومفيد قدر الإمكان.

ويبرز هنا سؤال وثيق الصلة بموضوعنا وهو ألعاب الكمبيوتر، وما إذا كانت تدخل فى مجال الانتاج الثقافى والاتصال التى نبحث وسائل ضبطه وتنظيمه عن طريق وضع قواعد له. الإجابة لابد من أن تكون نعم! فهى مسرح، وهى دراما كاملة، ولها بنية روائية ومليئة بالجماليات الفنية. الجدل الرئيسى هو حول وجوب تنظيمها وضبطها من عدمه بسبب المضمون العنيف لمعظمها؛ لذا أرى من الضرورى أن يدخل هذا الموضوع ضمن اهتمامنا لأنه متصل بسؤال ما إذا كان يجب تنظيمه وكيف. بالنسبة للألعاب، فالقواعد والإجراءات المنظمة ضرورية لأسباب كثيرة: من الناحية الأخلاقية، ليست هناك أسباب تجعلنا نتعامل مع العالم الرقمى بشكل مختلف عن تعاملنا مع العالم الذى نعرفه حتى الآن، والحقيقة أن الخيال العنيف الجامح يشكل البنية الأخلاقية للمشاهدين والمستخدمين، والألعاب كذلك، الأمر الذى يؤثر على سلوكهم اليومى. النظم والقواعد ليست مطلوبة من هذا المنظور فحسب، وإنما كذلك بسبب ما يتهدد التنوع نتيجة لسرعة التطور فى السوق، والواقع أن حقل الألعاب مُحْتَكَرٌ إلى حد كبير، وهناك ثلاث شركات صناعية رئيسية تسيطر على السوق، وليس من المستبعد أن ينخفض الرقم إلى اثنتين (شركتين) فى المستقبل القريب. بالطبع هناك كثيرون ممن يحاولون أن يجدوا لأنفسهم مكانًا تحت الشمس الرقمية! ولكن الوجود القوى للشركات الثلاث العملاقة يطردهم باستمرار.

ما العمل؟ وكيف السبيل إلى تنظيم ذلك؟ هناك ضرورة ملحة لأن تقوم السلطات العامة بدعم إنتاج عدد ضخم من الألعاب المتنوعة عن طريق تقديم تسهيلات مختلفة، وإلا فإن هذا الميدان المهم للتفاعل الثقافى سيظل فى يد قلة مسيطرة على السوق، أما بالنسبة للمنافذ فالأمر ليس أسهل بكثير. ما يحدث هو أن هناك أسلوبين للتوزيع،

متكافئين تقريبًا. اللاعبون يقومون بشراء «اللعبة» من أحد المحلات ثم يكيفونها طبقًا لاحتياجاتهم على الإنترنت ثم يدفعون مرة أخرى مقابل ذلك. وضع نظم وقوانين لاستخدام الإنترنت في هذا المجال، كما في الأمثلة الرقمية التي يقدمها هنا «جارى نيل – Garry Neil» لن يكون له معنى. اللاعبون الذين قاموا بشراء «اللعبة» من أحد المحلات سوف يقومون بتحريك «الماوس» مباشرة إلى موقع الشركة التي قاموا بالشراء منها؛ فهل يعنى ذلك أن تكون نقطة البداية في ضبط الاستخدام وتقنينه هي «المحل»؟ حتى الآن، نحن نتجنب أن تكون تلك هي البداية، لأنه سيكون من الصعب معرفة مخزون المحلات في حالة النشر. وفي حالة «الألعاب» فإن الشراء ممكن من محلات مختلفة، والسيطرة على ذلك عملية مستحيلة تقريبًا، حيث من الصعب مراقبة محلات كثيرة متفرقة وتنظيمها؛ وبذلك يظل موضوع تنظيم وتقنين توزيع ألعاب الكمبيوتر دون حسم رغم أهميته.

(ب) وبعد هذا التفصيل للحد الأدنى من نظم ضبط المحتوى، فإن الخيار الثاني في هذا المجال هو نظام «القواعد الإلزامية»، الذي يجبر المؤسسة التي تسيطر على إحدى قنوات الاتصال أن تعطى الفرصة لموردين آخرين (Germann 2003: 121)، وهذا يتطلب أن تُعْطى الشركات الاحتكارية وأن يُعْطِي اللاعبون الرئيسيون في السوق الثقافية الفرصة لطرف ثالث بشروط منصفة (Doyle 2002: 169). فإذا كانت هناك مؤسسة ثقافية تعمل في الإنتاج أو التوزيع أو الترويج (أو فيها كلها) وموجودة بقوة في السوق الثقافية (وهو ما لا يمكن تجنبه الآن)، فلابد من أن يكون لها دور عام ينبغي أن تقوم به، وهو ما يضمن بقاء التنوع الثقافي بالرغم من الوضع القوى لهذه المؤسسة في السوق. هذا الدور العام هو أن تكون ناقلة للتنوع دون تدخل عن طريق التحرير أو غيره، في الاختيارات التي يريد المنتجون والموزعون عرضها للجمهور.

نظام القواعد الإلزامية مهم؛ لأنه يضبط الأمور، ويضمن وجود كل المحتويات. وبالطبع، فإن جميع الأهداف الاجتماعية والثقافية من عمليات ضبط المحتوى وتنظيمه لصالح التنوع الثقافي، من خلال آليات مثل الحصص والدعم والضرائب. إلى غير ذلك، لن تتحقق إذا لم يجد المستمعون والمشاهدون سبيلهم إلى المضامين والمحتويات التي يريدونها.

(جـ) ربما يكون أحد أهم صور تقنين المحتوى وضبطه، هو النظام الذى يحدد بوضوح أنه يجب ألا يكون للمنتجات الثقافية القادمة من دولة أجنبية واحدة حصة من السوق تزيد عن 10 أو 20٪ مثلاً، ويمكن أن نسمى ذلك «خيار الحد الأقصى»، وهو يحدد الحصة فى السوق، وهذا أسلوب جيد لأنه يبقى السوق الثقافية مفتوحة أمام الإبداع الفنى القادم من كل مكان فى العالم، وعلى أية حال ينبغى ألا يكون هناك مصدر واحد مهيمن على الحياة الثقافية المحلية. والمبدأ الأساسى هنا، هو أن هذا الأسلوب لا يعنى الإقصاء أو الاستبعاد، وإنما يضمن وجود فضاء لتقديم تنوع واسع من الخيارات الثقافية.

فى كوريا الجنوبية، على سبيل المثال، يحدد قانون الإذاعة المحتوى الأجنبى بـ 20٪ على الأكثر بالنسبة للقنوات الأرضية و30٪ لقنوات الكبل أو 50٪ فى حالة برامج الكبل الخاصة بالعلم والتكنولوجيا أو الثقافة أو الرياضة، وإن كان كل من «دايوكيم - Daeho Kim» و«سيوك - كى يونج هونج - Seok- Keyong Hong» يقولان إن نسبة المواد الأجنبية لا تصل إلى هذا الحد، «وبذلك يمكن القول إن نظام الحصة خط معيارى أكثر منه قيداً عملياً». (Kim 2001: 79).

خيار الحد الأقصى ليس موجهًا ضد دولة بعينها، ولا أية مؤسسة ثقافية محددة، هو مجرد إشارة تنبيه إلى أن المحتوى الأجنبى، أو المنتجات القادمة من مصدر واحد آخر، أصبح لها وجود مسيطر على السوق الثقافية المحلية، كما أنها - من منظور الديمقراطية وحقوق الإنسان - تطرد التنوع الضرورى، والهدف هو تصحيح الأوضاع الخطأ فى السوق.

(د) وهناك أسلوب رابع لضبط المحتوى وتنظيمه وهو «السياسة التبادلية». الدولة الأجنبية التى لها وجود قوى فى دولة أخرى قد تسمع منها الرسالة التالية: إذا كنتم تريدون العمل فى بلادنا، فلابد من المعاملة بالمثل، عدد من الأفلام مقابل عدد مماثل، هذا على سبيل المثال. سياسة التبادل هى عكس فكرة الميزة المقارنة التى تقول إن إحدى الدول أفضل مثلاً فى صناعة السينما أو فى إنتاج العروض الفنية، وعليه تقوم هذه الدولة بعمل ذلك، ويكون من نتائجه المقبولة أن يصبح المُنْتَجْ أرخص بالنسبة

للجميع وجيداً فى الوقت نفسه، وهكذا تصبح الصناعة فى دولة أو دولتين هى المصدر الرئيسى لكل المنتجات الثقافية فى العالم.

مبدأ الميزة المقارنة هذا لا يصلح، ولا ينبغى أن يكون له وجود فى المجال الثقافى لأسباب كثيرة، فليس هناك شك فى أن الأفلام المصنوعة فى دول مختلفة ستكون مختلفة، ولكن على أمل أن تكون الدول نفسها مختلفة، وبالتالى فإن مفهوم «الأفضل» ليس محدداً وليس مؤكداً. قد يحدث فى مجال فنى معين، وفى فترة زمنية معينة، وفى ظروف معينة أن يتفجر الإبداع ويزدهر فى مكان ما، ولكن هذا لا يعنى أن ما يبدعه الفنانون الآخرون فى مجتمعات أخرى يكون أقل قيمة أو أهمية. كل هذه الإبداعات لابد من أن تجد الفرصة نفسها لكى تصل إلى الناس، وهذه فائدة ثقافية عامة لن تتحقق فى حال تطبيق مبدأ الميزة المقارنة.

هل تجعل سياسة الميزة المقارنة المنتجات الثقافية أرخص وتجعل الاستهلاك يتم بشكل هادئ كما تفترض هذه الفلسفة؟ حتى ذلك ليس مؤكداً. إن الأسعار الباهظة للسى دى تؤكد أن ذلك لن يتحقق، والواضح أن صناعة الموسيقى وصناعة السينما لا تعرفان كيف تتفاعلان مع الإمكانيات الثقافية الهائلة للإنترنت، وتحاولان أن تروضا هذا الوسيط عن طريق الكثير من الدعاوى القضائية. إن الأمر يتطلب درجة كبيرة من الخيال لكى نعتبر ذلك صناعة استهلاكية ودية؛ فكيف ننظر إلى الاستثمارات الضخمة التى تقوم بها الصناعات الثقافية على أمل تقديم روائع ونجوم وأعمال كبيرة، وهى تعرف تقريباً أنها كلها لن تحقق نجاحاً فى السوق؟ هل معنى ذلك أن الصناعة الثقافية تبدد الطاقة الثقافية؟ وماذا عن القطاع العام؟ وهو القطاع الذى يقدم أفكاراً وتصميمات وموسيقى وأعمالاً إبداعية طول الوقت.

لماذا لا نريد أن نصدق أن المجتمعات مختلفة، وأن الدول مختلفة، وأن الجماعات داخل المجتمع الواحد مختلفة، وأن ذلك يؤدى إلى تنوع فى أشكال التعبير الفنى، ولماذا لا نكون سعداء بذلك؟ حتى الاعتقاد بأن إنتاج المواد المتنوعة وتوزيعه لن ينجح، هو اعتقاد خطأ، وذلك على ضوء ما نراه من عدم كفاءة الاستهلاك وشراسته التى تحيط بالصناعات الثقافية.

وربما يكون من المهم أن نشير إلى أن فكرة ضبط المحتوى من خلال سياسة التبادل، اقترحتها الصين فى مفاوضاتها التجارية مع الولايات المتحدة، وهذا التوجه يوضح أن عدم التوازن فى التبادل الثقافى أمر غير مرغوب فيه، وأن سياسة التبادل مفيدة فى هذا الخصوص، وأن بالإمكان تطبيقها. ولكى تتمكن من دخول الأسواق الصينية كان على شركة FOX إحدى شركات «روپرت ميردوخ –Rupert Murdoch» أن توافق على قيام شبكاتها الأمريكية بتوزيع عدد مماثل من المنتجات الثقافية الصينية. وبالطبع، لن تنجح سياسة التبادل إلا بين دول أو مناطق متقاربة فى الحجم (جغرافيًا أو من حيث الإنتاج) مثل الغرب ودول شرق أفريقيا والولايات المتحدة، أو بين جنوب شرق آسيا واليابان أو هونج كونج.

المسئولية العامة

عند تناول الإطار العام للقواعد والقوانين المنظمة للمحتوى يجب أن نضع فى اعتبارنا مسئولية المؤسسات الثقافية نفسها، وهو ما نطلق عليه المسئولية العامة. لابد من أن تكون المؤسسات الثقافية متقبلة لفكرة خضوعها للمساءلة، والوسيلة الملائمة لذلك يمكن أن تكون الالتزام بميثاق ثقافى مشترك. نحن لا نتوقع، بالقطع، أن تقوم المؤسسات من تلقاء نفسها بالموافقة على كل المقترحات المتعلقة بالملكية وضبط المحتوى وتنظيمه، وخاصة تقليل حجمها وتنويع مضامينها، ويظل واجب السلطات المحلية أن تقوم بضبط الأسواق المحلية وتنظيمها فى هذا المجال، ويتبقى الكثير الذى يجب أن تقوم به المؤسسات الثقافية لإثبات تحملها للمسئولية، كما أن حرية التعبير ليست ضد المسئولية.

فى تقريرها بعنوان «جيران فى عالم واحد» (1995:56) ترى اللجنة الدولية لنظام الحكم العالمى أن جميع الناس، وهم يمارسون حقوقهم الأساسية – شركاء فى المسئوليات التالية: الإسهام بما يحقق الصالح العام، مراعاة تأثير ما يقومون به من أعمال على أمن ورفاهية الآخرين، تعزيز مبادئ المساواة بما فى ذلك المساواة بين الجنسين، حماية مصالح الأجيال القادمة عن طريق التنمية المستدامة وحماية المشتركات العالمية، صيانة تراث الإنسانية الثقافى والفكرى، وأن يكونوا مشاركين

فاعلين فى الحكم الرشيد، وأن يعملوا على القضاء على الفساد. (Summarized in Dacyl 2003 : 45).

مفهوم المسئولية لابد من أن يكون له دور، وأعرف أن من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - تحفيز المؤسسات الثقافية لكى تقوم طواعية بوضع ميثاق بقواعد عملها فى الداخل والخارج، كما أعرف أيضًا أن الحركات الثقافية لا تملك قوة ضاغطة مثل الحركات التى تدافع عن قضايا البيئة، ولكن الأمل معقود على مواثيق اجتماعية وبيئية مثل تلك التى قبلت بها شركة «شل»، وفى الوقت نفسه يمكن أن نضغط على حكوماتنا لكى تُجْبِرَ المؤسسات الثقافية (عندما يصل حجمها إلى مستوى معين) لكى تضع ميثاقًا ثقافيًا مشتركًا.

الساحة الثقافية شديدة الاضطراب فى مجتمعاتنا؛ ولأنها واقعة تحت سيطرة دوافع اقتصادية، والشركات والمؤسسات التى تهدف أساسًا إلى مراكمة رأس المال، فلا يمكن أن يصدق أحد أنها سوف تتعامل بشكل مسئول مع تنمية التنوع الثقافى (فى كل المجالات كما أوضحنا) إن لم تكن مجبرة على ذلك.

لذلك لابد من أن تنص الحكومات بشكل قاطع على أن الشركات والمؤسسات الثقافية - سواء الأجنبية أو المحلية -التى تريد أن تمارس نشاطها فى بلادنا، لابد من أن تلتزم بالشروط الآتية:

- أن تضع مشروع ميثاق ثقافى عام.
- أن تحدد فى هذا المشروع موضوعات بعينها للمناقشة.
- أن تتم مناقشة هذا المشروع بشكل معلن، وخاصة مع المجلس الوطنى للفنون والآداب (مثلاً).
- أن يتم تطوير المشروع وتحسينه على ضوء النقاش العام.
- أن تقدم تقريرًا سنويًا عن تنفيذ بنود الميثاق مع قبول ملاحظات المجلس الوطنى للفنون والآداب.
- فى حال عدم وفاء الميثاق بالشروط، أو إذا كان الأداء لا يتفق مع السلوك المسئول، يحل محله أداة قانونية أخرى تلزم الشركة أو المؤسسة بقواعد معينة.

- فى حال عدم التصرف بمسئولية ومن منظور يخدم التنوع الثقافى، يوقف عمل الشركة أو المؤسسة فى البلاد.

هل يتحقق ذلك غداً؟ ربما لا ! ولكن هل يكون هدفنا الوصول إلى وضع يجعل الشركات والمؤسسات الثقافية تشعر بالمسئولية ومستعدة للمساءلة؟ نعم ! ولذا لابد من أن نُعِدَّ أنفسنا، وأن نناقش مسئوليات هذه المؤسسات. من الناحية الإستراتيجية، من الضرورى أن نتذكر أن المؤسسات الكبرى معنية بصورتها، كما أنه من السهل إشعار التكتلات الثقافية الاحتكارية المسيطرة على الساحة الثقافية بتقصيرها فى تحمل مسئولياتها، وهذه محاولة لتحديد هذه المسئوليات.

لقد وضعت بعض التقسيمات والتقسيمات الفرعية التى قد تساعدنا فى ذلك، وقد يتساءل البعض لماذا لا توضع الموضوعات تحت عناوين مثل نظم الملكية كما قلنا من قبل، أو تحت عنوان ضبط المحتوى وتنظيمه، وهو ممكن أيضاً، إلا أن الأمر يستحق أن نبدأ هذا التمرين العقلى بميثاق ثقافى تجريبى، وذلك لتهيئة الفرصة للنقاش العام حول نوع المسئولية التى نتوقع أن تتحملها المؤسسات الثقافية العاملة فى محيطنا الثقافى والاجتماعى، وأن تكون ملتزمة بها. ما الموضوعات التى ترد على الذهن عندما نتكلم عن ميثاق ثقافى مشترك؟

* القسم الأول يتناول الملكية والتبعية والنفوذ وعلاقات الضغط الخاصة بالمؤسسة الثقافية والملاك ونظام الملكية وبنيتها وشبكاتها وأنواع الملكيات المشتركة، والقوى الخارجية التى تعتمد عليها الشركات والبنوك، وجماعات المصالح الأخرى وأين تحتفظ بأموالها ومساعداتها للجماعات السياسية والدينية وغيرها، وعلاقاتها غير الرسمية بدوائر صنع القرار التى تؤثر على عملها.

* القسم الثانى يتعلق بكيفية السيطرة على هذه المؤسسات الثقافية وتوجيهها، وحتمية إجبارها على قبول أعضاء فى مجالس أمنائها يكونون ذوى خلفيات ثقافية مختلفة، وأن تدعو فنانين ومفكرين من مختلف التوجهات للمشاركة فى لجانها الاستشارية، وأن تناقش فى مستوياتها العليا كل التناقضات الاجتماعية والثقافية، وأن ينعكس ذلك على ما يتم اتخاذه من قرارات.

* القسم الثالث يتناول العلاقات الداخلية فى المؤسسة الثقافية؛ حيث ينبغى أن يكون هناك فصل تام بين ملكية المؤسسة وعمليات اتخاذ القرار بالنسبة للشئون الفنية والتحريرية. فى كثير من الدول، يكون لدى الوسائط الإخبارية عقود تحريرية تُقْصِرُ نفوذ المالك على تعيين رئيس التحرير ووضع المبادئ الأساسية للسياسة التحريرية العامة فقط. (Doyle 2002 : 152)، ومن نافل القول إنه يمكن نقل هذا النموذج بسهولة إلى المؤسسات الثقافية، وربما يكون التعاقد الثقافى محاولة لمنع أصحاب المؤسسة من التأثير على المضمون التحريرى والفنى للوسائط وتسهيلات الإنتاج والمنافذ التى يملكونها.

* القسم الرابع يتناول العلاقة بين المعلنين والوسائط التى تقوم بإنتاج وتقديم وترويج منتجات التعبير الفنى (بما فى ذلك بالطبع التسلية والتصميم كما سبق أن أوضحنا فى مفهومنا للفنون والآداب)، **أولاً**: لابد من إجبار المؤسسة الثقافية على الفصل القاطع بين الدعاية والبرامج، كما يجب أن تكون سياستهم لتحقيق هذا الهدف شفافة وواضحة، بحيث يكون من السهل التأكد من ذلك من خلال الممارسة اليومية. **ثانيًا**: ينبغى ألا تشوش الفقرات الإعلانية – سواء من خلال الوقت المخصص لها أو زمنها – على البرامج والمواد الأخرى ذات المحتوى الثقافى، ويجب ألا يكون هدف الوسائط الثقافية الأساسى هو الإعلان، مع مراعاة حق الجمهور فى ألا تدهمه أعمال الدعاية والإعلان فى أى لحظة من اليوم، وحتمية أن تشغل مساحة محدودة حتى لا يطغى وجودها على البرامج الأخرى. **ثالثًا**: لابد من أن يرتفع الإعلان إلى مستوى من الصدق والدقة أعلى مما هو موجود الآن. (McChesney 1997 : 67 - 8)، وأن يكون من واجب المؤسسات الثقافية ألا تقدم ما هو دون ذلك، وأن تتصف سياستها الإعلانية بالشفافية.

* القسم الخامس لا يتجنب ذلك الموضوع الصعب، وهو ضرورة أن تكون المؤسسات الثقافية طرفًا فى قضية المسئولية الأخلاقية. عادة ما يختار المنتجون والموزعون والمروجون أعمالاً فنية ذات عناصر أخلاقية، وعلية فلابد من أن يتفقوا على أن تكون سياستهم بهذا الخصوص واضحة، وأن يشاركوا فى النقاش العام الذى يدور حول هذه الخيارات.

* المؤسسات التى تستخدم (من خلال نشاطها فى المجتمع) الفضاء العام - بمعناه المادى أو الروحى أو الافتراضى - لابد من أن تسهم فى تنمية التنوع الثقافى لهذه المجتمعات. هذا هو القسم السادس والأخير من الميثاق الثقافى المشترك. لابد من أن تحترم المؤسسات التقاليد الثقافية والتراث الثقافى، وأن تحجم عن إساءة استخدامه أو الاستيلاء عليه، كما يجب فى الوقت نفسه أن تكون ملتزمة بإنتاج وتوزيع وترويج كل الإبداعات المتنوعة فى المسرح والسينما والموسيقى والرقص والفنون البصرية والتصميم والأدب والألعاب والوسائط المتعددة الموجودة فى المجتمع. إن المؤسسات الثقافية التى تكسب مبالغ طائلة من المال فى دولة ما، لابد من أن تكون مُلْزَمةً بإعادة استثمار جزء من هذا المكسب فى الدولة نفسها. (الصناعات الثقافية الأمريكية تحصل على أكثر من 2 بليون دولار سنويًا من السوق الكندية).

هذه كلها مطالب معقولة، علينا فقط أن نحدد مسئوليات المؤسسات الثقافية، وأن نحاول أن نجعل صوتنا مسموعًا.

هوامش الفصل السابع

1) هذا الجزء من الكتاب جاء من وحى مؤتمر استطعت أن أقوم بتنظيمه فى الفترة من ٢٥-٢٧ سبتمبر ٢٠٠٣ فى: "Cultural Centre de Balie"

فى أمستردام حول القواعد المنظمة للتنوع الثقافى، ولمناقشة ذلك كانت هناك فرصة لدعوة أكثر من عشرين باحثًا وناشطًا سياسيًا من جميع أنحاء العالم، وقد شارك فى المؤتمر كل من:

Jeebesch Bagchi (India), Leonardo Brant (Brazil), Suzanne Burke (Trinidad and Tobago), Mariétou Diongue Diop (Senegal), Gillian Doyle (Scotland), Fernando Duran Ayanegui (Costa Rica), Ben Goldsmith (Australia), Mike van Graan (South Africa), Nilanjana Gupta (India), Souheil Houissa (Tunisia), Jane Kelsey (New Zealand), Garry Neil (Canada), Nina Obuljen (Croatia), K.S.Park (Korea), Paul van Paaschen (the Netherlands), Caroline Pauwels (Belgium), Alinah Segobye (Botswana), Rafael Segovia (Mexico), Josh Silver (United States), Yvon Thiec (France), Inge van der Vlies (the Netherlands), Roger Wallis (Sweden), Karel van Wolfern (the Netherlands), and Gina Yu (Korea)

وكانت "Barbara Murray" هى مقررة اللجنة. أما منظمو المؤتمر فكانوا:

Eric Kluitenberg and Liedewij Loorbach (De Balie) and Johanna Damm, Lisa Kölker, and Alies Maclean (Utrecht School of Arts).

وقد تفضل بقراءة هذا الجزء من الكتاب - بعناية شديدة - كل من:

Max Fuchs, Mike van Graan, Christophe Germann, Lisa Kölker, Nina Obuljen and Verena Wiedmann.

وأنا مدين لهم جميعًا بالشكر لاهتمامهم الشديد بهذا المشروع - كمشاركين ومنظمين وقراء - كما يشرفنى أن تتواصل علاقات الصداقة والمودة فيما بيننا.

وقد سبق أن نُشِرَت صيغة أولية من هذا الجزء من الكتاب فى:

Culturelink, Special Issue 2002/2003, Cultural Diversity and Sustainable Development, Zagreb (Institute for International Relations): 73-95; and in Smiers 2004: 51-83).

2) Jeremy Rifkin, "La vente du siécle". Le Monde, 3 May 2001.

3) Robert W. McChesney and John Nichols, Getting Serious About Media Reform, The Nation, 7/14 January 2002.

4) Lawrence K Grossman, These Airwaves Are Public Property, International Herald Tribune, 24 August 1995.

5) Philip Quéau, Une mythe Fondateur pour la mondialisation, Le Monde, 17 February 2001.

6) Ibid.

7) Interview with garry Neil, coordinator of The International Network for Cultural Diversity, Toronto, 22 January 2003.

الفصل الثامن

السياسات الثقافية

مبدأ الاحتفاظ بمسافة

حتى الآن، كان تركيزنا الأساسى على وضع حد لقوة التكتلات الثقافية الاحتكارية واتساع نطاق عملها فى مختلف ميادين الفنون والآداب والتسلية، والآن نجد أن الحكومات كذلك لديها كل الحق، كما هو من واجبها، أن تقوم بوضع الشروط التى تتيح الفرصة أمام أكبر عدد ممكن من المبدعين ليقدموا أعمالهم المختلفة من أجل تلبية رغبات كل المستويات وإرضاء جميع الأذواق؛ إذ إن من حقها أن تتدخل لدعم تلك الأنشطة الفنية والثقافية - تلك السلع العامة - التى لا تلقى اهتمامًا فى السوق أو يتم حجبها عن الجماهير. (Barber 1996: 29)

إن السلطات العامة لابد من أن توفر الحماية لكل ما يخرج إلى حيز الوجود، وما يمكن ألا يجد قبولاً مباشراً من الجمهور العريض؛ لأن حماية ما تريد قلة من الناس أن تراه أو تسمعه أو تقرأه أو تمارسه، هذه الحماية جزء من عملية تأمين استمرارية الثقافة[1]. إن حرية الاتصال قيمة أساسية بالنسبة للمجتمعات، ولذا يجب على الحكومات ألا تحجم عن التدخل فى العمليات الثقافية والفنية، كما أنها لابد من أن تعمل على تهيئة الظروف التى يمكن أن يتواصل فيها المواطنون بحرية بكل الوسائل بما فى ذلك الفنون.

طُلب ذات يوم من مصمم الرقصات والمخرج الهولندى «رودى ڤان دانتزج - Rudy van Dantzig» تقديم باليه لفرقة Cleveland/ San José Ballet بمناسبة يوبيلها الفضى، ولكن الاحتفال كان كارثة بالنسبة للفرقة بسبب عدم توفر الدعم المالى المتوقع، حتى مخرجى مثل هذه الفرق الكبيرة يعرفون، من واقع التجربة، أن هناك علامة استفهام كبيرة على أموال الدعم التى قد تتوفر أحيانًا، ويصعب تدبيرها فى أحيان أخرى. كان «رودى ڤان دانتزج» يلاحظ تدهور أحوال الفرقة على نحو مضطرد، وقد صرح ذات يوم أن «معظم الراقصين تركوا الفرقة بالفعل رغم أن بعضهم كان يعمل

معها منذ خمس عشرة سنة، كل شىء يتم بسرعة فى الولايات المتحدة». تلخيصه للسياسة الثقافية أو لعدم وجود سياسة ثقافية بالمرة فى كليڤلاند يبدو وكأنه: «عليك أن تحزم أمتعتك وتغادر»(2).

ولأنه جاء من أوروبا، كان يرى أن أعمال الدعم أو الرعاية فى الولايات المتحدة يكون لها أحيانًا جوانب مخيفة أو مهينة، ففى بداية العرض مثلاً؛ يقوم أحد المتحدثين بتوجيه الشكر للمانحين الأثرياء - الذين يقفون فى أماكنهم لكى يراهم الناس، وفى البهو يعرض الداعمون بضائعهم المزوقة، وبعد العرض يكون على الراقصين المشاركة فى حفلات الاستقبال. تقول «پاتريشيا أوفدرهايد - Patricia Aufderheide» إن الأمور كانت مختلفة تمامًا فى الولايات المتحدة قبل قرنين، عندما كانت السلطات ما زالت تعرف أن لها دورًا فى بناء ثقافة مدنية، وتقدم مثالاً على ذلك إقدام الكونجرس على تخفيض تكلفة توزيع الصحف بالبريد فى سنة 1792، «الأمر الذى جعل الأخبار سلعة رخيصة ومتوفرة فى الدولة الجديدة، كان الكونجرس يعرف ما يقوم به؛ فقد كان الهدف هو تقوية المعرفة المدنية بالأجزاء والمناطق الأخرى من الدولة المترامية الأطراف، باعتبار ذلك نوعًا من المشاركة فى بنائها، وكان قرارًا مكلفًا» (Aufderheide 1997 : 167 - 8)

هذا مجرد مثال واحد يدل على أن الثقافة المدنية فى حاجة دائمًا إلى ما يقويها ويدعمها، وأن ذلك لا يحدث فجأة، وهو ما ينطبق على الفنون والآداب بشكل خاص، كما أن هناك سوء فهم كبيرًا لكيفية نمو وتطور الإبداع الفنى، وخاصة فى عالم يغالى فى شهرة «النجوم»، ويصبح من السهل نسيان الوقت والجهد الذى ينبغى أن يبذله الفنان لكى يقدم شيئًا ذا قيمة سواء من خلال الموسيقى أو المسرح أو السينما أو التصميم أو الكتابة. إن تطور الموهبة الفنية، فى كل الثقافات، يتطلب الكثير من الوقت والجهد والرعاية والمال.

وينبغى ألا ننسى أن كل أولئك الفنانين الذين نكن لهم التقدير والاحترام قد أسهموا باستثمار إبداعى مهم على امتداد فترة طويلة، كما يجب ألا ننسى أن الحياة الثقافية الثرية والمشبعة فى أى مجتمع لا تتكون فقط من مجموعة قليلة من المشاهير، هذا الثراء مصدره كم كبير من الفنانين والجماعات والمبادرات، التى ربما قد تكون أقل شهرة، إلا أنها تضيف إلى مشاعرنا ووعينا على نحو يتزايد ويتسع باستمرار. هذا هو

المزيج الثرى الذى ينبغى أن يكون دائمًا نصب أعيننا، وعندما لا يقدم السوق هذا التنوع، يصبح من واجب الجمهور حماية كل ما من شأنه أن يسهم فى صنعه. والحقيقة أن هناك إبداعات فنية بعينها كانت دائمًا فى حاجة إلى بعض الدعم المالى من الملك أو الكنيسة أو من أحد الأثرياء، والآن من الدولة، فهناك الكثير من الأعمال الفنية التى تتطلب جهدًا كبيرًا وهو ما يجعل ثمنها أعلى مما يمكن أن يدفع فى السوق فى وقتها وربما لفترة طويلة قادمة.

آليات دعم الفنون تختلف من مكان إلى آخر، سواء كان هذا المكان دولة أو منطقة أو مجتمع محلى، إلا أنه بالإمكان الإشارة إلى بعض التوجهات التى يمكن أن تتخذها السياسات الثقافية، وفيما يلى عدد من الاقتراحات الخاصة بالسياسات الثقافية، كلها من وحى الدراسات التى كان يقدمها المجلس الأوروبى فى دول أوروبا الشرقية فى أواخر التسعينيات[3]. إن هدف هذه الدراسات هو زيادة الوعى بكيفية الجمع بين حرية التعبير والمبادرات التى تنمو فى السوق الثقافية، والدور الذى ينبغى أن تقوم به السلطات العامة فى حماية التنوع الثقافى بما يجعل الحياة الثقافية أكثر ثراء وديمقراطية، وقد اخترت عمدًا هذه الاقتراحات من تجربة هذه الدول من أوروبا الشرقية؛ لأن معظمها ضعيف من الناحية الاقتصادية، ولأنها تتبنى توجهات ديمقراطية جديدة فى سياساتها الثقافية.

من المهم بداية أن تضع الأحزاب السياسية برامج للسياسة الثقافية، ولابد من أن ندرك أن ترك الأمر لقوى السوق سيؤدى حتمًا إلى جدب الحياة الثقافية؛ فهناك الكثير من أشكال التعبير الفنى التى لا تستطيع الصمود فى السوق فى زمنها، وربما لا تستطيع ذلك على الإطلاق، ومن هنا لابد من حمايتها، كما يجب أن يتبع ذلك حوار عام على المستوى الوطنى والإقليمى والمحلى حول الحياة الثقافية المطلوبة من منظور ديمقراطى، مع مراعاة لأهمية تنمية ورعاية كل صور وأشكال التعبير الفنى الجديدة وغير المتوقعة. مثل هذه المناقشات والحوارات المفتوحة ستكون هى الأرضية المناسبة لنمو المجتمع المدنى. الثقافة «فى حاجة إلى المتحمسين لها، الذين يشعرون بأهمية العمل الجاد ولا ينتظرون مكافآت كبيرة لقاء ما يقومون به، فهم يقدرون قيمة ذلك بالنسبة لهم ولمن يعيشون ويتواصلون معهم. الثقافة ليست فى حاجة إلى من يحافظون

على التراث والتقاليد الثقافية فحسب، وإنما كذلك لمن يحرصون على تقديم البنية التحتية اللازمة لذلك». (Wallis and Malm 1984 : 120)

فى هذه العملية، لابد من أن تكون الفكرة المركزية الهادية هى مبدأ «الاحتفاظ بمسافة»، لا ينبغى أن تحاول الحكومات أو وزارات الثقافة تحديد أو تعريف الثقافة أو أسلوب عملها. دور الحكومات ووزارات الثقافة هو أن تُمَكِّن وتُسهِّل وتفتح الأبواب. إنها تدعم وتسهل ما لا يدعمه أو يسهله السوق، هذا هو دور الدول والأقاليم والسلطات المحلية العامة، إلا أنها لابد من أن تحافظ على مسافة بينها وبين ممارسة الحياة الثقافية العملية. لا ينبغى أن يكون الفنانون خدماً للدولة حتى عندما تكون الدولة (التى هى كل السكان فى المجتمع الديمقراطى) هى التى تدفع لهم مقابل عملهم أو تيسر لهم ذلك. قرارات الدعم المالى للمشروعات والمبادرات الفنية لابد من أن يتم اتخاذها – قدر الإمكان – فى مجالس الفنون والآداب، أو ما شابه ذلك، والتى يكون الأعضاء فيها مستقلين وليسوا أطرافاً فى القضايا المطروحة للدعم أو المساعدة، كما يجب أن يتم تغييرهم كل سنتين أو ثلاث سنوات لكى لا يصبحوا مرتبطين بمشروعات أو مبادرات بعينها.

ويفضل دائماً أن يكون هناك تشريعات جديدة لدعم ومساعدة الفنون والآداب، وأن يتم تنقيحها باستمرار، وتستخدم كإطار يتسم بالمرونة فى الوقت نفسه؛ فالحياة الفنية تموج بالحركة ولا تعرف الجمود، الأمر الذى يتطلب تخطيطاً على المدى القصير والمتوسط والبعيد، وأفضل السياسات هى تلك التى تضع بنى تحتية راسخة للفنون والآداب فى الوقت الذى تتيح فيه فضاءً كافياً لكثير من المبادرات والمشروعات التى يمكن أن تحتمل التأجيل، وأحد الأساليب أو الآليات التى تعمل على ضبط مسار السياسات الثقافية – أى الحفاظ على تنمية الحياة الثقافية وإلهامها – هو إنشاء جهاز مستقل لرصد ومراقبة تطبيق السياسات الثقافية وتحليل ما يحدث من تغيرات ومبادرات.

أحد مصادر التوتر الرئيسية دائماً هو أن بعض المشروعات قد يلقى دعماً ومساعدة مالية رغم أنها لا تجتذب عدداً كبيراً من الزائرين أو القراء أو المستمعين، وإن كانت مهمة لتطوير وتنمية الحياة الثقافية لسبب أو آخر. مثل هذه المشروعات

المبادرات لابد من أن تلقى تشجيعًا، لاجتذاب عدد أكبر من الجمهور مع الاحتفاظ بحق عدم المساومة أو التنازل من الناحية الفنية؛ فالفنون والآداب تجد مكانها عن طريق التواصل مع الجماهير حتى وإن كانت قليلة، بشرط أن تكون منتبهة وناقدة لما يحدث، كما أن هناك حاجة أيضًا لطرق جديدة فى التربية الثقافية داخل وخارج المدرسة، وتقديم الشباب وتعريفهم بمختلف وسائل التعبير الثقافى فى مجتمعهم والمجتمعات الأخرى، فالفنون والآداب ليست كتابًا مفتوحًا أمام الجميع. وهناك أشياء أخرى كثيرة، غير ذلك المتاح فى لحظة معينة عن طريق قوى السوق، وهذا يعنى أن على وزارات الثقافة والتربية والتعليم والسلطات الإقليمية والمحلية أن تعمل معًا فى تعاون وثيق.

لابد من الاعتراف بأن هناك دولاً كثيرة شديدة الفقر. يقول «ديومانسى بومبوت – Diomansi Bombote» إن الفنانين فى المجتمعات الأفريقية التقليدية، كانوا فى السابق يعتبرون شخصيات رئيسية ومهمة فى عملية التطور الاقتصادى والاجتماعى، وفى الوقت نفسه أصبحوا فنانين يمارسون المهنة، وأصبحت الدولة والمناطق باعتبارها السلطات الجديدة، مسئولة عنهم، إلا أن «الأزمة الاقتصادية الشديدة التى تمر بها أفريقيا أصبحت هى ذريعة أصحاب القرار السياسى، حيث تتقلص الموازنات المخصصة للثقافة عامًا بعد عام» (Bombote 1994 : 25)، بينما يجب أن يكون الهدف الأول على الأقل هو عدم تخفيض مخصصات الثقافة.

هذه السياسات الثقافية، لابد من أن تحظى بالرعاية من قبل الحكومات والمنظمات غير الحكومية فى المناطق الغنية من العالم التى يجب أن تُسهم فى الأنشطة الثقافية، وخاصة عندما يتعلق الأمر بوضع بنى تحتية مستقرة لإنتاج وتوزيع وترويج أشكال الفنون والآداب المختلفة، وسبق أن تناولنا فى الفصل السادس الأساليب المختلفة للتقليل من سيطرة التكتلات الثقافية الاحتكارية واقترحنا عدة أساليب لفرض ضرائب عليها، وهو ما يمكن أن يساعد كذلك على تقوية الحياة الثقافية المحلية من الناحية الاقتصادية، كما يجب أن يستمر البحث عن مصادر جديدة لتمويل الحياة الثقافية مثل الإعفاءات أو التخفيضات الضريبية على التبرعات للأغراض الثقافية، بيد أن التنوع لن يتحقق أو يستمر إذا كانت كل هذه الإجراءات التنظيمية ستؤدى إلى زيادة سطوة الصناعات الثقافية الكبيرة بالفعل وسيطرتها على السوق.

وهناك قضية حساسة أخرى تتعلق بإدارة المبادرات والمشروعات والمؤسسات الثقافية سواء كانت صغيرة أو متوسطة أو كبيرة الحجم؛ ففى عالم يتميز بالتنافسية الشديدة أصبح عمل القيادات الثقافية أكثر تعقيداً، والتحدى الذى يواجههم هو كيفية المواءمة بين الأساليب الإدارية والقدرة على الاستماع إلى المبدعين واحتياجاتهم واحترام التأثير الثقافى لأعمالهم. أعضاء مجالس الإدارات فى المؤسسات الثقافية الذين يجب أن يحافظوا على أداء المؤسسات لواجباتها، لابد من تدريبهم على الجمع بين الحزم الإدارى والفهم الصحيح لتفاصيل النشاط الفنى فى الإطار الثقافى الأشمل لمجتمعاتهم، وحبذا لو اشتملت السياسة الثقافية على تدريب للمسئولين على إدارة شئون الفنون والآداب والأنشطة المرتبطة بها.

فى حالات كثيرة، لا يتم توزيع الدعم الثقافى بالشكل الصحيح وخاصة على المستوى القومى، وهذا تقرير السياسة الثقافية الوطنية فى الاتحاد الروسى على سبيل المثال يشير إلى ثلاثة موضوعات تراها فى حاجة إلى المزيد من الاهتمام. أولاً: هناك الآن أولوية لعمليات الصيانة والمحافظة على القديم أكثر من الاهتمام بالإبداع الجديد. ثانياً: هناك دعم كبير للمؤسسات الثقافية الكبيرة على حساب الابتكارات الجديدة. ثالثاً: المدينتان الرئيسيتان «موسكو» و «سان بطرسبورج» تحصلان على النصيب الأكبر من الدعم مقارنة بالمناطق الأخرى، ويوصى التقرير بمراجعة هذه السياسة المالية لتدارك الموقف. كذلك لابد من تعويض الفوارق الجغرافية، فتوزيع المنتجات الإقليمية والمحلية وتبادلها لابد من أن يحصل على نصيبه من الدعم، وعلى أية حال فإن دعم الحياة الثقافية لا يمكن أن يقتصر على المحافظة على المؤسسات الثقافية القائمة وعلى تسيير الأمور فيها، ولابد من تلافى تخصيص معظم الدعم المالى للمؤسسات الكبرى على حساب الساحة الثقافية العريضة.

ولصالح الديمقراطية والسلام الاجتماعى، ينبغى دعم ومساعدة الأنشطة والأحداث الفنية والبنى الثقافية التحتية للأقليات على اختلافها، وأن تؤكد الحكومات، بالتحديد، على احترام حقوق الأقليات العرقية الخاصة بلغاتها وثقافاتها، ولابد من أن تكون اللامركزية سمة واضحة فى السياسة الثقافية، وعلى نحو يحقق المساواة فى التعامل مع الأقليات الموجودة فى المجتمع.

كما أنه أمر جيد وتوجه معقول أن تظل هناك مسافة بين المؤسسات الثقافية ووزارة الثقافة أو ما يماثلها من إدارات رسمية إقليمية ومحلية. لماذا تتدخل هذه الكيانات الرسمية فى العمل اليومى للمؤسسات الثقافية؟ من الأفضل أن تكون مستقلة عن التدخلات البيروقراطية وإن كان هذا لا يعنى الخصخصة الكاملة. من الممكن، أو لعله من المرغوب فيه، أن تكون هناك قواعد ونظم قانونية تجعل المؤسسات الثقافية أقل ارتباطًا بالحكومة، دون أن يؤدى ذلك إلى تركها بمقتنياتها فى أيدى القطاع الخاص.

كذلك فإن أحد الجوانب المهمة فى السياسة الثقافية هو أن تكون المعلومات مجانية ومتاحة ولا تعامل باعتبارها سلعة، وبالتالى من الضرورى إقامة شبكة واسعة من المكتبات العامة التى لا ترمز إلى الماضى فحسب، وإنما تعتبر أيضًا علامات على طريق المستقبل. (Greenhalgh and Worpole 1995 : 8 - 9). تقول «ليزا جرينالج –Liza Greenhalgh» و«كين ووربول – Ken Worpole»: «إن دور المكتبة فى تقديم الخدمات المعلوماتية، فى جزء كبير منه، هو تمكين المواطنين، وهو ما يعنى أنها تملأ الثغرة الناجمة عن الفقر فى المعلومات» (P. 15) كذلك فإن من الخدمات المهمة التى توفرها المكتبات العامة للمترددين عليها، إتاحة الفرصة لهم للوصول إلى المعلومات وأشكال التعبير الفنى المختلفة التى توفرها الإنترنت. هناك أيضًا حاجة ماسة لإجراء مسح شامل للأوضاع الاقتصادية للمبدعين وتأمينهم اجتماعيا. معظمهم لا يستطيع العيش اعتمادًا على عمله، فما الآليات التى يمكن أن تساعدهم على ذلك الآن أو فى المستقبل؟ كيف يمكن تدريبهم على تسويق أعمالهم أو عروضهم وفى أية أسواق؟ كيف يمكن استخدام عائدات الضرائب فى تحسين أوضاعهم المالية؟

صحيح أن الدول الفقيرة لا تستطيع أن تقدم الدعم المالى الكافى للفنانين، ولكن بالإمكان تقديم تسهيلات أخرى، كما أن من المهم مساعدتهم على التمكن من عالم الاتصال الرقمى.

فى هذا الإطار، لابد من التأكيد مرة أخرى على بقاء المشتركات الفكرية والإبداعية فى عالم الإنترنت ملكًا للجميع، وألا تتحول إلى ملكية خاصة، كما أن حرية التعبير ضرورة ملحة لدول العالم الثالث، وقد بدأ عدد كبير من المبدعين استخدام

شبكات التوزيع الرقمية، الأمر الذى يستحق الدعم والتشجيع كوسيلة للتعريف بهم على نطاق واسع، بشرط ألا تقع قنوات الاتصال تحت سيطرة عدد محدود من الكيانات الثقافية الاحتكارية.

والغريب أن التبادل الثقافى اليوم بين الدول المجاورة وفى ظل العولمة، أصبح أقل مما كان عليه قبل عقود، وهى خسارة كبيرة. فعلى المستوى الأولى، سيكون من المفيد أن تتعلم الدول من بعضها، وتنقل أفضل التجارب والممارسات فى مجال السياسات الثقافية؛ فدول المنطقة أو الإقليم الواحد بينها مشتركات كثيرة فى التجارب والإمكانيات وحتى فى المشكلات التى تواجهها، وهى قد تعرف على الأقل كيف تتعامل مع التكتلات الاحتكارية التى تسيطر على المنطقة وتعوق التنوع الثقافى، كما يمكن أن يساعد ذلك على تطوير البنى التحتية فى كل منها سواء بشكل رسمى أو غير رسمى بما يفيد التعاون والتبادل الثقافى ويثرى الحياة فى كل منها.

بعض الدول الأوروبية الغربية لها مؤسسات تعمل فى الخارج مثل «معهد جوته» الألمانى و «المجلس البريطانى» و «المركز الفرنسى للتعاون» و «معهد ثربانتس» الإسبانى، وكلها تحاول أن تنقل للعالم ما يحدث فى بلادها، وبالمثل يمكن لمجموعات من الدول العربية والأفريقية والآسيوية ومن أمريكا اللاتينية أن تتشارك فى أن يكون لها ممثلون فى مختلف أنحاء العالم، وما من شك فى أن ذلك سيكون مفيداً فى التعريف بمبدعيهم فى الخارج.

ولأننى أنتمى لجزء غنى من العالم، أشعر بالخجل لقيامى بتوجيه النصح لدول أخرى حول سياساتها الثقافية، والحقيقة أننى لا أقدم مخططات أو برامج عمل؛ فأنا أعى تماماً عدم إمكانية أن يتحقق كل شىء فوراً بسبب صعوبة الوضع الاقتصادى فى كثير من الدول، ولكن إثارة موضوع السياسة الثقافية ومناقشته ودراسته هى الكفيلة بوضعه على الأجندة السياسية.

إن إحدى الأفكار الأساسية لهذا الكتاب هى أن التجارة الحرة ليست شرطاً سليماً أو قويماً للتنمية الاقتصادية بشكل عام، والمؤكد أنها ليست كذلك أيضاً بالنسبة لتنمية حياة ثقافية تمتاز بالتنوع، وتكون مرتبطة على نحو أو آخر بالأماكن التى يعيش فيها الناس. وبالمثل، فإن تنوع الفنون والآداب والاحتفاء بحياة ثرية، كلها قوى ضد

اقتصاديات الليبرالية الجديدة، وكلها توقظ الوعى بأن هناك ما يستحق الحماية والدفاع عنه، وأنه أكثر قيمة مما تقدمه الثقافة الاستهلاكية. كما أن من بين آليات الدفاع، وضع سياسات ثقافية متنوعة.

إحدى هذه السياسات يمكن أن تتناول مشكلة عدم إمكانية عبور الأفلام السينمائية حدود الدول المجاورة فى أماكن كثيرة من العالم، وفى هذه الحالة ينبغى أن نفكر كيف يمكن لدول منطقة ما أن تعمل معًا لتغيير هذا الوضع الثقافى المعيب، وهذا مجرد مثال لأمور كثيرة يمكن أن يتم التنسيق بشأنها فى داخل الدول وفيما بينها. أتمنى أن تكون تلك مجرد بداية لاكتشاف سياسات ووسائل جديدة خدمة للتنوع الثقافى، وفى الوقت نفسه فإننى مدرك أن مثل هذا المثال المحدد فى حاجة إلى المزيد من النقاش والبحث.

البنى التحتية الإقليمية لتوزيع الأفلام السينمائية

سيكون تركيزنا فى هذا الجزء على أحد الأشكال الفنية التى يمكن أن تحقق فيها السياسة الإقليمية درجة كبيرة من التنوع وهو السينما. كثير من الأفلام نادراً ما تصل إلى مناطق أخرى من العالم، كما أن توزيعها داخل بلادها نفسها ضعيف فى معظم الأحيان، أما أشهر الأفلام فهى تلك المصنوعة فى هوليود مع بعض الاستثناءات من أفلام الهند وهونج كونج. سوء توزيع الأفلام المحلية يسبب مشكلة من المنظور الديمقراطى والثقافى والاقتصادى، إلا أنه بالإمكان تغيير هذا الوضع.

ومما لا شك فيه أن تنوع الأفلام أمام الجماهير، بما فى ذلك الأفلام المحلية، يساعد على إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لأى مجتمع على نحو أو آخر، وهو تنوع مطلوب لأن آخر ما نتمناه فى أى مجتمع ديمقراطى هو الجمهور المتجانس؛ فالناس مختلفون فى مشاعرهم وعواطفهم، وما هو ممتع لشخص ما قد يكون شديد الإملال لشخص آخر، ولذلك من الخطأ أن نقول إن هناك أفلامًا مصنوعة بشكل مناسب لفئة معينة من الناس.

ومن منظور ثقافى، فإن قوة أية دولة ديمقراطية تكمن فى القدرة على التعبير الحر والتواصل بين مختلف العواطف والأشكال والمحتويات الفنية والجمالية، كما أن

مجمل الخبرات الفنية التى يتنفسها الناس يومياً هى التى تمنحهم هويتهم؛ فالهويات لا تصنعها قوى خارجية فقط ليس لها علاقة بمجتمعات محددة، ولا عندما تكون هذه القوى تحت سيطرة سوق احتكارية.

الحياة الفنية فى أى مجتمع، سواء فى دولة أو منطقة معينة، ينبغى ألا تترك تحت سيطرة قوى لا علاقة لها بما يحدث فى ذلك المجتمع، ولا يعنى ذلك أن الحدود يجب أن تغلق. لابد من أن يكون هناك توازن بين ما يأتى من الخارج وما ينشأ ويحدث فى البيئة المحلية، حيث يحب الناس، ويتشاجرون، ويربون أبناءهم، ويعملون أو لا يعملون، ويسرقون، ويتصارعون بعنف على حقوقهم الاجتماعية، ويحتفلون، ويشربون كثيراً، ويدخنون، ويتخذون قرارات لها نتائج بعيدة المدى، ويموتون، وهذا سبب كاف يدعونا لتقليل ذلك الحضور الطاغى للأفلام القادمة من هوليود.

فى أثناء الدورة الفاشلة لمنظمة التجارة العالمية فى «سياتيل» فى الألفية الجديدة، اتضح أنه لابد من موازنة التجارة الحرة بالحماية فى مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والبيئية والثقافية. الليبرالية الجديدة المجردة والتجارة الحرة ينبغى ألا تكون هى المبادئ الهادية الوحيدة: فى توزيع الأفلام السينمائية فى مختلف أقاليم العالم مثلا. حتى الاتفاقية العامة للتجارة والخدمات (GATS - WTO) تترك مساحة لكل دول العالم وأقاليمها لتطوير سياساتها فى مجال المنتجات السمعية البصرية؛ لأن الثقافة تظل صفحة بيضاء فى هذه الاتفاقية كما ذكرنا من قبل، وهذا يعنى السماح باتخاذ أى إجراء لحماية الثقافة. هكذا يصبح من واجب السلطات العامة المحلية أن تغير من موقفها السلبى تجاه توزيع الأفلام على سبيل المثال، وأن تضع سياسات راديكالية جديدة تتناول توزيع الأفلام بكفاءة فى المناطق التابعة لها.

فى معظم الأحوال، ربما يكون من المستحيل أن نجد منافذ لتوزيع الأفلام فى المنطقة المحلية، وقبل ربع قرن كان كثير من الموزعين يعتقدون أن أفلام الدول المجاورة يمكن أن تجد جمهوراً كبيراً يجعل شراء الحقوق لا ينطوى على مخاطرة، ولكن هذا الوضع تغير، وأصبح من النادر أن نجد أحد الموزعين اليوم يغامر بشراء فيلم من الدولة المجاورة. وهناك أيضًا تكلفة شراء الحقوق والترجمة والدوبلاج أو طبع جزء من الحوار على الشاشة....إلخ، ناهيك عن تكلفة الدعاية للفيلم، كما أن التجربة تثبت أن

معظم الموزعين لا يرون أية قيمة فى السوق للأفلام المصنوعة فى المنطقة نفسها. المخاطرة كبيرة، والأضمن هو التعامل مع أفلام هوليود.

هذه الممارسات وهذه التوجهات الحذرة يمكن أن تتغير، فما السياسات المطلوبة لتحقيق ذلك؟ هنا اقتراح محدد. أن تقوم مجموعة من الدول بإنشاء هيئة أو مؤسسة إقليمية للسينما، يمكن أن يتم ذلك فى أوروبا من خلال الاتحاد الأوروبى الذى يمكن أن يمد هذا البرنامج إلى أوروبا الشرقية. ويمكن أن يتم فى أمريكا اللاتينية من خلال (Mercusor) ... وهكذا. فى السنوات الأولى لوجودها، يمكن أن تحصل هذه الهيئة أو المؤسسة على تمويل استثمارى من السلطات الإقليمية والجمعيات غير الربحية وهى كثيرة، وبذلك تستطيع شراء حقوق مائتى فيلم مثلاً من أنحاء العالم وترجمتها وتنظيم تسويقها فى المنطقة. الموزعون فى دول المنطقة سيحصلون على الأفلام مجانًا، بعد ذلك سيقومون بما يقومون به دائمًا: تأجير الأفلام عن طريق المنافذ المتعددة بأسعار تنافسية ستكون أقل كثيراً من أسعار أفلام هوليود. الموزعون يحتفظون بنسبة من العائد، ويذهب الباقى إلى الهيئة أو المؤسسة الإقليمية التى لن تكون بعد سنوات قليلة فى حاجة إلى مساعدات مالية أخرى، كما أن معظم منتجى الأفلام سيحصلون على عائد كافٍ من أفلامهم، وبذلك سيصبح اعتمادهم على الدعم الوطنى والإقليمى أقل.

مثل هذا الاقتراح الذى يجب أن يدرس بعناية من جميع الوجوه، سيكون له فوائد ثقافية واقتصادية. المكسب الثقافى واضح وهو أن التنوع السينمائى الموجود فى المنطقة سيعود مرة أخرى، وربما يصبح حقيقة تحقق المتعة لعدد كبير من الناس، ومن المثير للاهتمام أن معظم الأفلام حتى الآن من إنتاج شركات متوسطة أو صغيرة الحجم وليس تكتلات ثقافية احتكارية. فى هذا النظام المقترح، سوف يظل هناك هذا التنوع فى المنتجين، وهو أمر بالغ الأهمية من أجل الديمقراطية الثقافية. أما بالنسبة للمكسب الاقتصادى فهو أن جزءًا من عائد الأفلام سوف يبقى فى المنطقة أو الإقليم.

هذا الاقتراح، كما قلت، خطوة أولى نحو توجه جديد لتوزيع الأفلام المحلية فى المنطقة نفسها، صحيح أنه سوف يكلف السلطات المحلية بعض الأموال فى البداية، ولكن ذلك لن يكون ضروريًا بعد سنوات قليلة عندما تجد تلك الأفلام جمهوراً كبيراً فى منطقتها، إلا أن هناك بعض الملاحظات التى يجب الإشارة إليها: لابد من التفكير فى

ما إذا كان من الضرورى تطبيق نظام الحصص ولو لفترة قصيرة نسبياً بهدف حماية سوق المواد السمعية البصرية الإقليمية حتى تقف الأفلام المصنوعة فى المنطقة على قدميها .

الواضح أن أى نظام للحصص ينطوى على عيوب، وأنه يمكن تجاوزه. نظام الحصص لا يصلح إلا إذا كان ذلك يساعد على بناء سوق قوية.

هوامش الفصل الثامن

1) H. J. A. Hofland, "De buigende elite", NRC, Handelsblad, 30 June 1999.

2) Rudy van Dantzig, "Geen salaris, maar don't worry. Cultuurbeleid in Cleveland: impakken en wegwezen", De Volkskrant, 21 September 2000.

3) See also Cliche et al. (2001). This report identifies four categories of cultural policies:

a.) Individual Support schemes for creative artists ranging from awards to grants (project, work, travel), scholarships or compensation packages,

b.) Market Support for artistic work such as public purchasing programmes for books or artworks,

c.) Dissemination Support for artistie work including target groups,

d.) Legal and Social Frameworks. A comparable report on performing artists is underway.

الفصل التاسع

تخيل عالم دون حقوق نشر(*)

صعوبة ذلك

هناك عيوب كثيرة فى نظام حق النشر الذى نعرفه فى الغرب منذ قرنين من الزمان تقريبًا؛ فهو أكثر فائدة للتكتلات الاحتكارية أكثر مما هو للفنان أو المبدع العادى، وهو وضع لا يمكن أن يستمر، كما يبدو أن الترقيم يُضْعِفُ من الأسس التى يعتمد عليها هذا النظام، وهو أمر لا مفر منه، وقد وجَّه كثير من المؤلفين مؤخَّرا انتقادات كثيرة له، إلا أن ملاحظاتهم لن تتعمق المسألة، ولم تطرح السؤال الذى نراه ضروريًا، وهو: إذا كان نظام حق النشر بطبيعته غير عادل، فما البديل الذى يمكن أن يضمن للمبدعين تعويضًا منصفًا عن أعمالهم؟ وكيف نحمى المعرفة والإبداع من الخصخصة؟ **(Bettig 1996, Bollier 2003: 119 - 134, Boyle 1996, Coombe 1998, Drahos 2002, 2002a, Frith 2004, Lessig 2002, 2004, Litman 2001, Perelman 2002, Vaidhyana than 2003).**

لقد حان وقت الانتقال إلى ما هو أبعد من انتقاد نظام حق النشر، وأصبح السؤال الملح: ما البديل الذى يمكن تقديمه للفنانين وغيرهم من أصحاب الأعمال

(*) كُتِبَ هذا الفصل بمشاركة «ماريك ڤان سكيچندل - Marieke van Schijndel»، ويود المؤلفان أن يقدما خالص الشكر للزملاء والأصدقاء التالية أسماؤهم، لما أبدوه من ملاحظات وتعليقات نقدية لدى قراءته قبل نشره:

Maarten Asscher, Lee Davis, Christophe Germann, Willem Grosheide, Giep Hagoort, Eva Hemmungs Wirtén, Pursey Heugens, Raj Isar, Lina Khamis, Jaap Klazema, Gerd Leonard, Helle Porsdam, Alan Story, Ruth Towse, David Vaver, Catarina Vaz Pinto, Roger Wallis, Lior Zamer

كما يخصان بالشكر المؤسسات والهيئات التالية:

Research Group Arts & Economics at the Utrecht School of the Arts (the Netherlands), the Copy/ South Research Network and AHRB Network on New Directions in Copyright Law (London).

الإبداعية فى الدول الغنية والفقيرة على السواء ويمكن أن يفيدهم ويوقف عملية خصخصة الإبداع والمعرفة المتزايدة؟ هدفنا هنا هو بلورة هذا البديل المناسب والابتعاد عن أى مفهوم يتمركز حول أى حقوق خاصة للملكية الفكرية.

هذا النص محاولة لذلك، كما أننا لا نستطيع إلغاء ما تم فى الفكر الغربى بشأن حقوق الملكية على مدى قرون بجرة قلم، فمن الصعب أن يتصور أى إنسان فى الغرب عالمًا دون حقوق للنشر يستطيع أن يقدم فيه أفلامًا وإنتاجًا مسرحيًا وروايات وموسيقى ورسومًا وغيرها، رغم أن الذين ولدوا وعاشوا فى ثقافات غير غربية قد يجدون ذلك ممكنًا، أو على الأقل لا يستغربون الفكرة ! (Boyle 1996 : Xiv)، ولذلك فإن ما نقدمه هنا هو «فكرة – تجربة»، وسوف نبدأ ببعض الملاحظات ثم نقترح بديلاً، وبعد بلورة هذا البديل ربما يكون من المفيد أن توضع أفكارنا تحت الاختبار. كيف يمكن أن يحقق البديل الذى نطرحه دخلاً للفنانين ورعاتهم ومنتجى أعمالهم فى مختلف الصناعات الفنية وفى مختلف الظروف؟ لابد من أن يكون واضحًا أننا نقدم هنا الخطوط العريضة لمحاولة تتطلب المزيد من البحث والدراسة، كما أن ما نطرحه من تحليل خاص بحق النشر يمكن أن يطبق على نظم حقوق الملكية الفكرية الأخرى مثل براءات الاختراع والماركات التجارية؛ حيث إنها تؤثر كذلك على إبداع وإنتاج وتوزيع وترويج الأعمال الفنية فى مجالات مختلفة.

الملاحظة الأولى هى أن حق النشر الغربى المعمول به حاليًا لا يولى اهتمامًا كبيرًا للمبدع العادى، وخاصة فى المجتمعات غير الغربية؛ فهو أكثر فائدة لقلة من مشاهير الفنانين ولعدد محدود من المؤسسات الكبرى، ولا يقدم سوى القليل للغالبية العظمى من المبدعين.

(Boyle, 1996 : xiii, Drahos 2002 : 15, Kretschmer 1999, Kretschmer and Kawohl 2004 : 44, Vaidhyanathan 2003 : 5).

نظام حق النشر المعمول به حاليًا يُمَكِّن قلة محدودة من المؤسسات الثقافية من السيطرة على السوق، وحجب مساحة كبيرة من التنوع عن الجماهير.

(Bettig 1996 : 34 - 42, 103, Boyle 1996 : 121 - 5, Coombe 1998 : 144, Drahos 2002 : ix - x, 47 - 48, Litman 2001 : 14, McChesney 1999).

وهكذا أصبح حق النشر آلية فى يد عدد قليل من التكتلات الثقافية الاحتكارية تسيطر بها على الساحة العريضة للاتصال الثقافى، والتمادى فى ذلك بما يضر بمصالح معظم الفنانين والجمهور فى الوقت نفسه.

الفائدة التى تعود على معظم الفنانين من حق النشر لا تمثل حافزًا قويًا لهم على الخلق والإبداع والأداء وذلك لسبب بسيط، وهو أنهم نادرًا ما يحصلون على عائد، كان ذلك هو الحال فى الماضى كما هو الآن، وفى كل الثقافات تقريبًا . وربما نلاحظ أن مفهوم حق الملكية الفكرية الخاص لم يكن له وجود فى التاريخ فى معظم الثقافات، وبالرغم من ذلك كان هناك دائمًا فنانون يبدعون. (Bettig 1996 : 25 - 44, 171, Boyle 1996 : 38 - 39) ولذلك فإن القول إن الفنانين سوف يتوقفون عن الإبداع إذا لم يحصلوا على عائداتهم من حق النشر، ليس حجة قوية: «وحق النشر اليوم ليس معنيًا بالحوافز أو التعويضات بقدر ما هى معنى بالسيطرة والتحكم» (Litman 2001 : 80)، كما أن «سطوة الشركات فى الصناعات الإبداعية أقوى فى السوق ولذا من الصعب أن تكون الكلمة النهائية للفنانين». (Towse 2003 : 10) ويمكن أن نضيف إلى هذه الملاحظة أن «قيمة العائد من حق النشر تتحدد فى السوق، كما أنها تتوقف على قدرة الفنان على مساومة الشركات والوصول إلى اتفاق معها حول عائداته، مع الوضع فى الاعتبار أن كثرة المعروض من المواد الفنية يُضْعِفُ قدرة الفنانين على هذه المساومة، وبالنسبة لما يحصل عليه الفنانون من المصادر الأخرى، فإن النجوم فقط هم الذين يحصلون على عائدات مجزية». (Towse 2003 : 11)

أما بالنسبة للدول غير الغربية، فإن نظام حقوق الملكية الفكرية الغربى يعتبر كارثة بكل المقاييس. معرفتهم وإبداعاتهم منتزعة منهم، ويتحملون الكثير من العناء لكى يحصدوا ثمار تضحياتهم الكبيرة.

(Boyle 1996 : 34, 125 - 130, 141 - 142, Chomsky in Smires 2003 : 77, Coombe 1998 : 208 - 247, Correa 2000, Grosheide 2002, von Lewinski 2004, Mitsui 1993, Perelman 2002 : 5 - 7, Rifkin 2000 : 229 - 232, 248 - 253, Shiva 1997, 2001).

ولنواجه حقيقة أن عملية الرقمنة تقتلع الآن جذور نظام حق النشر، Alderman 2001, Lessig 2002, Litman 2001 : 89 - 100, 112 - 116, 151 - 170, Motavalli 2002, Rifkin 2000 : 218 - 229, Schiller 2000, Vaidyanathan 2003 : 149 - 184).

بإلغاء حق النشر، ستكون هناك مرة أخرى فرصة تفوق الخيال أمام عمليات الإعداد وتطوير الإبداع، الأمر الذى تزداد أهميته فى هذا العصر الرقمى؛ فتصنيف العينات الرقمية، فى نهاية الأمر يُمَكِّنُ من إنتاج أعمال إبداعية مثل تلك التى كان يتم إنتاجها دائمًا، كيف؟ يتم ذلك عند استلهام واكتشاف موضوعات أو أشكال معينة للتعبير فى الأعمال التى سبق تقديمها فى الماضى أو بالأمس القريب، والرقمنة تسهل عملية الأخذ والعطاء والإلهام المتبادل، كما أنها مفيدة من زاوية أخرى؛ ففى مجال حق النشر هناك دائمًا تمييز غريب بين الفكرة والتعبير، بينما فى هذا العصر الرقمى لم يعد العمل الفنى كيانًا ثابتًا محدداً، ولم يعد بالإمكان الفصل بين الفكرة والتعبير، كما أصبح التمييز المصطنع بينهما والجدال الذى لا ينتهى حول ذلك لا لزوم له.

هناك ملاحظة أخرى مرتبطة بما يحققه هذا التصنيف، وهى أن الأساس الفلسفى لنظام حق النشر الحالى ينطوى على سوء فهم، وخاصة بالنسبة لأصالة الفنان سواء كان مبدعًا أو مؤديًا. ولنتأمل الواقع، المرء يبنى دائمًا على أعمال السابقين والمعاصرين له، الفنانون اللاحقون يضيفون إلى ما هو موجود، لا أكثر ولا أقل. قد نحترم هذه الإضافات ونعجب بها، ولكن سيكون من الخطأ أن نؤيد أو ندعم أى فنان أو أى من معاصريه عندما يدعون الملكية الاحتكارية لشىء ما هو فى الأصل نتاج للمعرفة والإبداع المشترك لجهد كل السابقين. (Barthes 1968, Boyle 1996 : 42, 53 - 59).

نعرف، بالطبع، أن الفنان يحصل على حقوقه مقابل هذه الإضافة إلى ما هو موجود، وهى إضافة يمكن أن تكون مهمة ومؤثرة، وقد تكون عادية أو تافهة ! ومع ذلك فهى تمدد صلته بحق ملكية احتكارية مضمون لمدة ٧٠ سنة بعد وفاته، ويمكن فوق ذلك كله أن ينتقل هذا الحق إلى فرد أو مؤسسة لا علاقة لهما بالعملية الإبداعية فى المقام الأول. إن مصداقية نظام حق النشر تبدأ فى التداعى بالفعل عندما نجد المؤلف، أو من يدعى ملكية حق النشر، يحظر نسخ أو نشر أى شىء لمجرد أنه يشبه عمله. (Coombe 1998 : 92 - 98).

إن تطوير ساحة الإبداع والمعرفة العامة وتنميتها فى حاجة إلى إعادة تقييم، بالإضافة إلى أنه لابد من تمكين الفنانين المتعاقبين من أن ينقبوا فى هذه الساحة بحثا عن ذخيرة ومؤونة من الأعمال الفنية يبنون عليها ويضيفون إليها، وسيكون الطريق

مسدوداً لو أصبحت المواد الفنية من الماضي والحاضر، ملكية خاصة لعدد قليل، وهو ما يحدث على نحو مضطرد فى ظل نظام حق النشر الحالى. إن خصخصة تراثنا الثقافي من الماضى والحاضر أمر مدمر للحياة الثقافية. (Locke in Boyle 1996 : 6)، والحقيقة أن «نظامًا يعتمد على مركزية المؤلف من شأنه أن يؤدى إلى إبطاء وتيرة التقدم العلمى، وتقليص فرص الإبداع، ويحد من توفر المنتجات الجديدة». (Boyle 1996 : 119, also see : Perelman 2002 : 7 - 9)

أما بالنسبة للتكتلات الثقافية الاحتكارية التى تسيطر على الكم الأعظم من حقوق الملكية الفكرية فى العالم ففرصتها كبيرة لمنع نسخ الأعمال الفنية والأدبية، الأمر يمكنها من السيطرة على مجالات واسعة للتعبير الفنى لا يسمح فيها بأية ممارسة حوارية تؤدى إلى ثراء الساحة. (Coombe 1998 : 42 - 46). إننا لابد من أن ندرك أن «الثقافة ليست مطمورة فى مفاهيم مجردة فى نواتنا، وإنما هى موجودة فى مادية العلامات والنصوص التى نتصارع عليها، وفى بصمات هذه الصراعات على وعينا. عملية التفاوض المستمرة والصراع على المعنى هى جوهر الممارسة الحوارية الخلاقة. كثير من تفسيرات قوانين حقوق الملكية الفكرية تقمع الحوار، بتأكيدها سلطة القابضين على هذه الحقوق بناء على المفهوم المجرد لمعنى الملكية. قوانين الملكية الفكرية منحازة إلى القوالب الاحتكارية ضد الممارسات الحوارية متعددة الأطراف مما يؤدى إلى تعارضات بين القوى الاجتماعية فى صراعها ضد السيطرة». (Coombe 1998 : 86) إن تعددية الآراء مطلب رئيسى فى أى مجتمع ديمقراطى (Bettig 1996 : 103 - 106)، ولكن حق النشر بالصورة التى نعرفها، وعلى النحو الذى يمارس به حاليًا، يجعل ذلك صعبًا وأحيانًا مستحيلاً.

هل توجد بدائل؟

بعد هذا العرض الموجز للعيوب الأساسية فى نظام حق النشر، من الطبيعى أن تكون هناك حاجة للبحث عن وسائل بديلة لحماية ساحة الإبداع والمعرفة العامة، ولضمان حصول الفنانين وغيرهم من المبدعين على دخل عادل من أعمالهم، وكما أوضحنا فإن هذا البحث يتم عادة بشكل متقطع، وقد قامت مجموعة من الباحثين والمهتمين بالأمر مؤخرًا بتقديم بعض البدائل لهذا النظام، ولكن مقترحاتهم تنطوى على

عدد من السلبيات، كانت أبرز هذه التوجهات الجديدة نظم مثل حق الاستخدام العام والقواسم الإبداعية المشتركة. (Bollier 2003 : 27 - 30, 99 - 118, Boyle 1996 : 132 - 133, Lessig 2002 and 2004 : 282 - 6). الفكرة وراء هذا الأسلوب هي أن عمل «س» من الناس مثلاً، لابد من أن يكون متاحًا لاستخدام الآخرين دون اعتراض من قوانين حق النشر السائدة، وفي المقابل فإن الآخر لا يستطيع أن يستولى على هذا العمل أو ينتحله لنفسه، لِمَ لا؟ القواسم الإبداعية المشتركة يستتبعها أن يعطى «س» ما يشبه رخصة عامة باستخدام عمله: افعل به ما تشاء ما دمت لن تخضعه لنظام ملكية خاصة. وبذلك يصبح العمل خاضعًا لشكل من أشكال حق النشر «غير المحدد»، وهذا هو أقصى خيار أمام المؤلف تحت هذا النظام، كما يمكن أن يختار المؤلف الاحتفاظ لنفسه «ببعض الحقوق»، كأن ينص على عدم استخدام العمل لأهداف ربحية، وهذا شكل من أشكال العقود القانونية التي ستكون دائمًا محل نزاع. الوجه المناسب في مثل هذه الأساليب التي تعتمد على القواسم الإبداعية المشتركة هي أنها تجعل بالإمكان الانسحاب من غابة حق النشر، وهو شيء جيد أن نبدأ نظامًا عالميًا جديدًا على جزيرة؛ لذا نأمل أن يستنكر المزيد من الفنانين نظام حق النشر الضار بهم، ويبدأون في تبني فكرة القواسم الإبداعية المشتركة، ولا شك في كونه نظامًا مفيدًا للمتاحف والأرشيفات التي تريد أن تنشر ما لديها من تراث ثقافي وتقدمه للجمهور دون أن تقع حقوق ذلك في أيدي آخرين أو أن يُساء استخدامها.

وما دام نظام حق النشر معمولا به، تبدو فكرة القواسم الإبداعية المشتركة حلاً مفيدًا ونموذجًا يُقتدى به، إلا أن هناك بعض الخيوط المتصلة بذلك. فكرة القواسم المشتركة لا ترسم لنا صورة واضحة عن كيفية حصول مجموعة متنوعة من الفنانين من أنحاء العالم، وكذلك منتجوهم ورعاتهم، على دخل عما يقومون به من عمل، وعلينا أن نجد إجابة عن هذا السؤال؛ لأن معظم الفنانين لن يتخلصوا من نظام حق النشر الحالي إلا إذا كانت لديهم فكرة واضحة عن بديل أفضل – رغم أن النظام الحالي لا يقدم لهم سوى السراب، وهذا أمر مفهوم. وهناك عيب آخر في مثل هذا النظام (القواسم الإبداعية المشتركة) وهي أنه لا يقترب بجدية من نظام حق النشر؛ فحق الاستخدام الإبداعي العام يوحي بأن المؤلف يريد أن يمارس قدرًا من السيطرة ليس إلا.

وهناك اعتراض آخر على أساليب القواسم الإبداعية المشتركة، وهى أنها لا تشمل سوى الفنانين المستعدين للالتزام بهذه الفلسفة، أما التكتلات الثقافية الاحتكارية التى تمتلك جزءًا لا بأس به من الموروث الثقافى من الماضى والحاضر فلن تشارك فيه، وهذا يقلل من أهمية الفكرة ويضعفها، الغريب أن واحدًا من أشد المدافعين عن القواسم الإبداعية المشتركة وهو «لورانس ليسج – Lawrence Lessig» متفق تمامًا مع فكرة أن تكون المعرفة والإبداع ملكية فردية، وهو أمر لا يخلو من تناقض. (Lessig 2004 : XIV, XVI 10, 28, 83). أليس عنوان كتابه «الثقافة الحرة – Free Culture» الصادر عام 2004 عنوانًا مضللاً؟ سوف نناقش هذا الأمر فيما بعد، على أية حال.

وهناك بديل ثانٍ لحق النشر مرتبط بأشكال مختلفة من الفنون يتم صنعها وإنتاجها بأسلوب جماعى (بصرف النظر عما إذا كانت تقليدية أو حديثة) كما هو الحال فى معظم الدول غير الغربية. فى هذه المجتمعات، الأسلوب الفردى لنظام حق النشر الغربى لا يتناسب مع الطبيعة الجماعية للإبداع والأداء، وإذا بقى المرء فى إطار نموذج الملكية الخاصة للمعرفة والإبداع، فلابد من أن يرد إلى الذهن مفهوم مثل الملكية الجماعية. أليس بالإمكان إعطاء ما يسمى بالمجتمعات «التقليدية» أداة تشبه حق النشر تكون فى حقيقة الأمر ملكية جماعية؟ ألن يُمَكِّنهم ذلك من حماية تعبيراتهم الفنية من الاستخدام غير المناسب و/ أو تضمن دخلاً لفنانيها ومبدعيها؟

هناك مشكلات كثيرة تكتنف تطبيق نظام جماعى لحقوق الملكية الفكرية؛ فمن يا تُرى الذى يمكن أن يمثل الجماعة ويستطيع أن يتكلم باسم المجتمع؟ فما من شك فى أنه لن يكون هناك اتفاق على تناول قضايا الإبداع الفنى من الماضى والحاضر. صحيح أن حق النشر خاص باستغلال الأعمال، ولكن الكثيرين فى هذه الدول سوف يعتبرون ذلك تجديفًا أو لا يريدون رؤية أعمالهم مستخدمة فى أطر معينة. ملكية المعرفة والإبداع مسألة شائكة حتى فى الغرب، وهى بالأحرى كذلك فى الدول التى لم تعرف قانونًا لحق النشر؛ حيث يستخدم الفنانون أعمال بعضهم البعض باستمرار ودون أية مشكلة كما كان الحال فى الغرب قبل اعتماد نظام حق النشر. وبصرف النظر عن موقف التكتلات الثقافية الغربية، هناك من الأسباب ما يجعلنا نفهم لماذا فشلت تلك المحاولات الضعيفة والخجولة لتطبيق نظام جماعى لحقوق الملكية الفكرية إلى الآن.

هل كسر شوكة النظام الحالى حل للمشكلات التى وصفناها؟ كثير من الباحثين الذين ينتقدون نظام حق النشر الحالى يقترحون ترشيده، وإسهاماتهم لتحقيق ذلك متنوعة. البعض يطالب بإعادة تفعيل مبدأ الاستخدام المشروع الذى واجه مشكلات كثيرة فى العقد الأخير، أو تطبيق حق النشر على المؤلفين والمبدعين والمؤدين الحقيقيين فقط. البعض الآخر يفضلون تحديد فترة حماية أقصر تصل إلى أربعة عشر عاماً على سبيل المثال. وهناك من يرون أنه لا توجد مشكلة فى الإطار الأوروبى؛ لأن الجمعيات التى تقوم بالتحصيل تخصص جزءاً من دخل حق النشر للمشروعات الثقافية، كما أن خطة التوزيع تدعم الفنانين والمبدعين بشكل فردى مقارنة بحق النشر الأنجلو ساكسونى. ومن أسف أن إعادة هذا النظام إلى الاتساق العادى ليست واردة؛ لأن ذلك ليس فى صالح التكتلات الثقافية الاحتكارية – الشريك الرئيسى فى النظام – التى لن تساعد فى ذلك المسعى، بل إن ما يحدث هو العكس حيث إنها تحاول وتنجح دائما فى توسيع مجال نظام حق النشر.

بالإضافة إلى كل ذلك، فإن الرقمنة لها تأثير كبير على عمل هذا النظام؛ فمتى يدرك مجتمع ما أنه عندما يشارك كل فرد فى ممارسة «غير قانونية» – مثل تناقل التسجيلات الموسيقية بين الأفراد أو تبادل الأفلام – فإنها لا تعتبر غير قانونية؟ (Litman 2001) وحتى لو كانت الجمعيات الأوروبية التى تقوم بالتحصيل تستند إلى أرضية أخلاقية أقوى منها فى العالم الأنجلو ساكسونى، حتى لو كان الأمر كذلك، فإن مشكلة الملكية الفردية للمعرفة والإبداع، والتى هى أساس نقدنا للنظام ستظل قائمة، وسوف نتناول هذه المسألة على نحو أكثر تفصيلاً فى الأجزاء التالية.

الفنانون والمنتجون والرعاة: مقاولون !

قبل أن نقدم اقتراحنا لابد من ملاحظة أن الفنانين يميلون إلى بيع أعمالهم فى السوق – لو نجحوا فى ذلك – لكى يعيشوا منها، وأنهم كانوا دائماً تجاراً أو أصحاب محلات صغيرة، ويعتمدون فى ذلك على جمهور يعجب ويستمتع ويشترى أعمالهم، ومن بين هذا الجمهور أيضاً مشترون ينتمون إلى مؤسسات، مثل الملوك والكنائس ومحبى الفنون والآداب واتحادات العمال والبنوك والمستشفيات وغيرها من مؤسسات المجتمع،

(Hauser 1972) وسوف تتضح أهمية ذلك ونحن نبحث عن بديل لنظام حق النشر فيما بعد.

هكذا يبدو الفنانون ومنتجوهم ورعاتهم أشبه بالمقاولين، وهو ما يتطلب فكراً يميل إلى المخاطرة التى تتضمن المنافسة الموجودة بالفعل بين الفنانين فى مختلف مجالات التعبير الفنى. ملاحظة أن الفنانين ومنتجيهم ورعاتهم مقاولون تجعل المرء يتساءل عن السبب الحاسم فى تقليل المخاطرة التجارية لمنتجى الثقافة؛ لأن ذلك بالفعل ما يفعله حق النشر. حق النشر يجعل المُنْتَج حصرياً، ويحقق للمقاول أو التاجر احتكاراً فى الواقع، هذا النظام الذى يحمى المواهب بشكل مؤسسى يبدو غريباً فى عصر ترحب فيه التكتلات الثقافية بالمنافسة وفوائدها وتدعو إليها، كما أن كبار التجار والمقاولين فى القطاعات الثقافية يساومون من أجل الحصول على حقوق نشر أكثر تشدداً عن طريق تمديد وتوسيع التشريعات الموجودة، وهو ما يتعارض مع قوانين السوق الحرة المزعومة! كما نلاحظ أن الظاهرة نفسها موجودة فى مجال براءات الاختراع وحقوق الملكية الفكرية الأخرى مثل الماركات التجارية وحقوق قواعد المعلومات وحقوق التصميم وغيرها. (Drahos 2002, Perelman 2002, Rifkin 1998, 2000, Shiva 1997, 2001, Shulman, 1999)

وقبل أن نحاول تقديم نظام جديد، لابد من أن نحدد نقطة البداية، وهو ما يؤدى بنا إلى طريق من ثلاث شعب. أحد الاحتمالات هو أن يكون العمل قد تم بتكليف ما، الثانى هو أن يكون العمل نتيجة مبادرة شخصية من الفنان نفسه، وربما بالتعاون مع فنانين آخرين، الاحتمال الثالث أن يكون المُنتِج عاملاً ملزماً ويتحمل المسئولية والمخاطرة فى مغامرة فنية.

فى الحالات الثلاث، سواء كانت المبادرة عن طريق راع أو شخص أصدر تكليفاً بها، أو من الفنانين أنفسهم، أو عن طريق أحد المنتجين، ففى كل الأحوال هناك شخص (أو مؤسسة) جعل نفسه عن قصد مسئولاً عن إبداع أو تقديم عمل فنى ما، والمسئولية هنا لا تعنى المساعدة فقط على إعطاء زخم للمشروع الفنى، وإنما تتضمن المخاطرة المالية كذلك، وهكذا يصبح صاحب المبادرة أو صاحب الخطوة الأولى «مقاولاً»، ويتحمل المخاطرة الملازمة حتماً لأى عمل من الأعمال التجارية. فى البديل الذى نطرحه لحق

النشر، الفنان ليس هو المركز، وإنما المقاول، بصرف النظر عما إذا كان هو نفسه فنانًا أو راعيًا أو منتجًا.

الحل: السوق وحق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة

فى الوقت الذى نعترف فيه بحقيقة مفادها أن الفنانين والرعاة والمنتجين مقاولون ثقافيون، نجد أنهم قد يواجههم مواقف ثلاثة، كل منها يتطلب تصرفًا معينًا أو يطرح خيارًا محددًا، فما هى الاختيارات الثلاثة فى الحل الذى نقترحه؟ أولاً: المقاولون الثقافيون يمارسون ميزة تنافسية لأنهم سيكونون أول من يقوم بالتسويق مثلاً، وعليه فلن تكون هناك ضرورة لأية أشكال حمائية أخرى. ثانيًا: أحيانًا يتطلب تنفيذ بعض الأعمال الفنية قدرًا كبيرًا من المخاطرة واستثمارًا ضخمًا؛ لذلك لابد من الحصول على حق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة لتعويض فشل السوق. ثالثًا: السوق تفتقر إلى المرونة الكافية لتمويل منتجٍ ما، وهناك أسباب كثيرة تجعل من المطلوب إنعاشها، ولذا توزع الإعانات للدعم. فى هذه الحالات أو الاختيارات الثلاثة تجد الأعمال مكانها مباشرة فى الساحة العامة، وهذا هو المبدأ الرئيسى فى الحل الذى نقترحه.

لنحاول أن ننظر عن كثب إلى كل من هذه الاختيارات الثلاثة. ما معالم هذا النظام التى نحاول استكشافها؟ لب الموضوع هو أن نبعد أنفسنا عن نظام حق النشر الحالى، وهذا واضح إلى الآن. وماذا ينتج عن ذلك؟ كما بينا، سوف يختفى سياج حقوق الملكية المصطنع والمنصوب حول العمل الإبداعى، والنتيجة- بالتالى- هى أن العمل، سواء كان جديدًا أو قديمًا، سوف يبدأ تسويقه من أول لحظة، وسوف نُفَصِّلُ هذا الوضع لاحقًا عند مناقشة الاختيار الثانى، المهم أن المقاول أو الراعى أو الفنان أو المنتج سيحصل على ميزة تنافسية بإبداع أو أداء عمل فنى. (**Pieciotto 2002 : 225**)، وهو ما يجعل أى حماية أخرى غير ضرورية. هذا هو الاختيار الأول.

ما نراه فى هذا الاختيار الأول هو الميزة المحركة الأولى، أول شخص يأخذ العمل إلى السوق يمكن أن يستخدم هذه الميزة لجنى العائد، وهكذا يكون للمقاول «السبق الزمنى». ما نقترحه هنا ليس جديدًا تمامًا؛ ففى سنة **1934** كتب «بلانت- **Plant**» يقول إن حق النشر يساعد على ظهور مخاطر أخلاقية لدى الناشرين (الشركات فى الصناعات الإبداعية) دون أن يكافئ المؤلفين (المبدعين) الذين يقدمون المادة

الإبداعية، وكان يرى أن الناشرين لابد من أن يعتمدوا على الاحتكار المؤقت للسبق الزمنى لكى يرسخوا المنتجات الجديدة فى السوق. (in Towse 2003 : 19)، هذا السبق يحقق لمن يتحرك أولاً، التفوق على كل المنافسين المحتملين والفرصة لكى يجنى ثمرة السوق بمنتجه الثقافى الجديد وأن يطلب ثمناً جيداً له، وبالتالى يحقق عائداً على استثماراته، وفى نهاية الأمر سوف يستغرق الأمر عدة أشهر قبل أن تعرض المسرحية أو يقدم العمل الموسيقى نفسه فى مكان آخر، ولابد من أن يكون مفهومًا أن العمل يصبح مباشرة فى قلب الساحة العامة، وهكذا يمكن أن يستخدمه آخرون ويصبح من حق أى شخص أن يقوم بتكييفه أو تعديله أو تطويره على نحو خلاق. الميزة التنافسية التى يمتلكها معظم الفنانين هى بؤرة اهتمام النظام الذى نقترحه، وإذا سمح بهذه المزايا لن تكون هناك حاجة إلى أى وسائل حمائية أخرى.

ربما يكون الرد المضاد لذلك هو أن السبق الزمنى لن يزيد عن دقائق أو ساعات بسبب عملية الرقمنة! (Towse 2003 : 19)؛ فهل يعنى ذلك أنه لن تستفيد أى أعمال من الميزة التنافسية؟ لا نعتقد ذلك، فبصرف النظر عن ميزة الخطوة الأولى، يستطيع كثير من الفنانين أن يضيفوا قيمة أو أن يبدعوا مزايا جديدة بطرق مختلفة، ولكى نفهم ذلك لابد من أن نعى أن الإنتاج الفنى والتوزيع سوف يُعاد تنظيمهما بشكل جوهرى بعد إلغاء حق النشر؛ ففى حقل الموسيقى مثلاً سوف تصبح الحفلات والعروض أكثر أهمية كمصدر لدخل الفنانين أيضًا، فالاتصال المباشر والحى مع الجمهور يضيف قيمة كبيرة، كما أن المواصفات التى يتسم بها الأداء الآن أصبحت بالغة الأهمية لكى يستمر عمل الفنانين لفترة طويلة، وهو ما يحقق لهم شهرة جيدة، والشهرة تضيف قيمة، ولها تأثير بعيد المدى، كما أنها تعنى الجودة المضمونة: فالجماهير وفية للفنانين أصحاب السمعة الطيبة، وعلى استعداد لأن تدفع أسعاراً عالية لمنتجاتهم الفنية، ويصبحون من عشاقها. (Fombrun 1996)، وسوف نعود فى هذا المقال إلى تغير أوضاع الإنتاج والتوزيع الثقافى فى عالم لا وجود فيه لحق النشر، ولكن دعنا نؤكد الآن أن مواصفات خدمة الأعمال الفنية ستصبح أكثر أهمية من المنتج الفردى.

يتضح مما سبق أن ما ذكرناه عن المفهوم الملتبس- فلسفيًا- لأصالة المؤلف. نحن نزعم أن أى إبداع أو أداء فنى ملك للساحة العامة، ملك للجميع، وأنه مستمد من

المشترك، ويعتمد على أعمال السابقين والمعاصرين، وهكذا يحتل موقعه فى الساحة العامة منذ بداياته الأولى، ونحن نستخدم هنا مفهوم الساحة العامة و«المشترك» دون تمييز، رغم أننا نعرف أن هناك فرقًا بينهما من الناحية القانونية. تعريفنا للساحة العامة وللمشترك أنهما الفضاء الموجود فى أى مجتمع، الفضاء الذى يخصنا كلنا وبالإمكان أن نستخدمه كلنا، كذلك من الخطأ أن نتصور أن فضاء «الساحة العامة» أو «المشترك» غير منظم. هذا ليس صحيحًا بالمرة. على مدى التاريخ وفى كل المجتمعات كانت وما زالت هذه الفضاءات المشتركة منظمة بطريقة أو أخرى، على أساس من شروط استخدامها مثلاً، وفى البديل الذى نقدمه نعود إلى القواسم المشتركة الخاصة به.. لا أكثر ولا أقل، إننا نعيد إلى كل منا ما تم خصخصته فى مجالات الإبداع والمعرفة فى العالم الغربى على مدى القرون الماضية. (Hemnungs Wirten 2004 : 133, 4)

الاختيار الثانى يضع فى الاعتبار أن إنجاز عمل ما يتطلب استثمارًا ضخمًا. انظر مثلاً إلى الإنتاج السينمائى الذى يمكن أن تصل تكلفته إلى ملايين الدولارات، مثال آخر وهو تأليف كتاب؛ فالمؤلف يعمل لفترة طويلة لإنجاز مشروعه، ولن يحصل على عائد إلا بعد وقت طويل، كما أن هناك مخاطرة فى تحمل تكلفة مشروع بشكل منفرد؛ فالاستثمارات الكبيرة محفوفة بالمخاطر دائمًا، وهو ما قد يؤدى إلى ما يسميه الاقتصاديون بـ «فشل السوق» (Towse 2004 : 56)، وهى حالة تصبح فيها الأسواق عاجزة عن التقدم والنمو، وهنا تتدخل الدولة. فى مثل هذه الحالات الخاصة التى تستغرق فيها عمليات البيع وقتًا طويلاً، أو يكون من اللازم إجراء عدة معاملات قبل تحقيق دخل مناسب، يمكن أن نفكر فى حق انتفاع تتوفر له حماية مؤقتة لصالح الشخص الذى يقدم على المخاطرة، بمعنى تقديم حماية مؤقته (لفترة ما) للمقاول الثقافى لكى يجنى ثمار عمله، وبالرغم من ذلك لا تنشأ ملكية خاصة كما كان الحال فى ظل نظام حق النشر.

مفهوم حق الانتفاع معروف على نحو أفضل فى المجتماعات الخاضعة للقانون المدنى، مما هو فى المجتمعات التى يحكمها القانون العام، مثل المناطق الأنجلو ساكسونية من العالم. أحد خواص حق الانتفاع هو أن الشخص لا يملك الشىء،

وبالرغم من ذلك من حقه الحصول على ثمرة استخدامه؛ فإذا كان هذا «الشيء» عبارة عن منزل، على سبيل المثال، فبإمكانه أن يستخدمه دون أن يتملكه، وصاحب حق الانتفاع يمكن أن يسكنه مجانًا أو يحصل على العائد من إيجاره. في حالتنا يمكن أن يكون هذا الشيء كتابًا، منذ لحظة نشره هو ملك للساحة العامة -للكل- أما صاحب حق الانتفاع فمن حقه أن يحصل على عائدات الكتاب. في النظام القانوني الحالي، حق الانتفاع لا يظهر إلا إذا كان مستمداً من حق الملكية، أما ما نتصوره نحن فهو أن العمل الإبداعي، كما سنوضح فيما بعد، يوجد فقط في الساحة العامة، ملكيته موزعة بيننا، كلنا شركاء فيه، وبذلك فهو ملك للجميع، وكل من يحصل على حق الانتفاع المؤقت بأي عمل فني، إنما يحصل عليه من الجميع. حق الانتفاع هذا يسمح لأي شخص أن يقوم بتكييف أو تعديل الأعمال الفنية والإبداعية بأي أسلوب إبداعي، أما التفاصيل الفنية لتطبيق ذلك فما زالت في حاجة إلى تحديد.

والواقع أن حق الانتفاع المؤقت ينطوي بداهة على أن تكلفة إعداد العمل، بما في ذلك أجر الفنان، موزعة على عدد من العملاء، إلا أنه سيكون علينا أن نضع حدوداً صارمة للإطار الزمني الذي يطبق فيه ذلك، ومن هنا فنحن نتكلم عن حق انتفاع «مؤقت». من ناحية مداه وزمنه، ستكون الحماية أقل مما هي عليه في ظل نظم حق النشر الحالية. بالنسبة لنا، فإن العمل الفني - إبداعًا أو أداءً - يدخل فوراً إلى الساحة العامة، أي أنه يصبح ملكية عامة منذ لحظات تصوره الأولى كما قلنا من قبل، أو بالأحرى يظل بداخلها لأنه يستوحيها ويستمد منها، إلى حد بعيد، إلا أنه قد يحدث أن يكون حق الانتفاع مشمولاً بالحماية لفترة زمنية محددة لكي يعود العمل بفائدة على المبدع أو المؤدي أو المنتج أو الراعي. في ذهننا الآن ألا تزيد هذه الفترة عن سنة، وإن كان من الضروري إجراء الكثير من الدراسات الاقتصادية حول فترة الحماية المؤقتة لحق الانتفاع، وبما يتناسب مع مجالات الإبداع المختلفة، وعلى أية حال فإن اقتراحنا بأن تكون الفترة سنة بحد أقصى، لم يأتِ اعتباطًا، «فمن بين كل الأعمال الإبداعية التي أنتجها البشر في أي مكان، ليس هناك سوى جزء قليل يحظى بقيمة تجارية مستمرة»، وعلى سبيل المثال فإن «معظم الكتب تنفد طبعاتها في خلال سنة». (Lessig 2004: 134 and 225)، واقع السوق هذا، يدعم افتراضًا بضرورة وضع إطار زمني صارم للحماية.

وقد يحدث بالطبع ألا يساعد حق الانتفاع المؤقت على أن يخرج العمل من السوق دون ربح أو خسارة، وهذا يوصلنا إلى الاختيار الثالث والأخير: الدعم أو الإعانات. ربما تعجز السوق عن تمويل أعمال فنية معينة، بينما تكون هناك أسباب عديدة تجعل وجود هذه الأعمال مرغوباً من الناحية الاجتماعية، أو تقتضى توفرها (بهدف التنوع الثقافي، أو لأن الذائقة العامة لم تتقبلها بعد)؛ ففى مثل هذه الأحوال لابد من أن تلجأ الحكومات إلى الدعم أو الإعانات وغيرها من التسهيلات للمساعدة فى إبداع وتقديم ونشر مثل هذه الأعمال لفترات طويلة أو قصيرة، وفى حال قيام الحكومة بالتمويل يصبح العمل، فوراً، جزءاً من الملكية العامة، وفى نهاية الأمر فإنه من غير المعقول أن يصبح الإنتاج الذى أنفق عليه المجتمع ملكية خاصة لشخص أو مؤسسة، كما هى الحال الآن فى كثير من الدول بالنسبة لبرامج تقدمها مؤسساتها العامة.

أليس ما نقترحه صورة مهذبة من نظام حق النشر الحالى؟ يمكن أن نقول ذلك، إلا أن هناك فوارق مهمة بين أسلوب حق النشر والبديل الذى نقترحه، والذى نترك فيه عمليات السوق تأخذ مجراها متبوعة بشكل من الحماية المحدودة. أولاً: فى ظل نظام حقوق الملكية الفكرية، يصبح حق النشر بمثابة درع واقية منذ لحظة التفكير بالعمل الفنى، وهو ما لا يحدث بالنسبة للبديل الذى نطرحه، بل على العكس؛ فالصانع أو المنتج أو الراعى لديه ميزة تنافسية فى السوق باعتباره أول من يطرح منتجاً معيناً: ولندع الأسواق تقوم بدورها.

ثانياً: إذا كانت هناك حاجة لتقديم نوع من الحماية، عندما يحدث مثلاً ألا يحقق العمل ربحاً أو فائدة، فإن هذه الحماية تظل أقل بكثير - حجماً ومدًى - من نظام الهبات المؤسسية الذى يفسد به نظام حق النشر الحالى «أصحاب حق الملكية الفكرية»؛ فحق الانتفاع الذى يستمر سنة تقريباً، يختلف كثيراً عن سبعين سنة بعد موت المؤلف، وفى ظل نظام حق النشر الحالى، فإن التعديل أو التكييف الخلاق للأعمال الفنية يكون عرضة للفهم الخطأ أو أن تجرمه المحكمة، ولذلك يصبح تحديد مجال وفترة الحماية بالغ الأهمية. اقتراحنا، على العكس من ذلك، يشجع على التعديل والتكييف الخلاق للأعمال الفنية والإبداعية ويستحسن ذلك.

هناك كذلك سبب ثالث يجعل اقتراحنا مختلفاً تماماً عن حق النشر، وهو أن البديل الذى نطرحه يعيد تعريف الملكية والخاصية فى المعرفة والإبداع؛ فالعمل الإبداعى

لا يمكن تملكه على النحو الذى تمتلك به طاولة على سبيل المثال. فقد تكون هناك طاولة مملوكة لشخص ما، ولكنها فى الوقت نفسه ليست مملوكة لشخص آخر إلا إذا كانا متزوجين، وهو ما لا ينطبق على الإبداع والمعرفة التى لا تستنفد بعد أن يستخدمها شخص آخر، ولذلك نكرر القول بأن أعمال الذهن والعقل الخلاق ملك الجميع، ومن المهم أن نؤكد باستمرار وبشكل أساسى على هذه الصفة العامة للمعرفة والإبداع. «چاك ڤالينتى – Jack Valenti»، الرئيس السابق لاتحاد السينمائيين الأمريكيين، قال ذات يوم دون تردد: «لابد من أن يكون لأصحاب الملكية الفكرية الحقوق نفسها والحماية نفسها مثل كل أصحاب الممتلكات الأخرى فى الدولة» (in Lessig 2004: 117)، وهذه العبارة توضح ضرورة التمييز بين المعرفة والإبداع من ناحية، وملكية منزل مثلاً؛ فهى ملكيات مختلفة، ولابد من أن تُعامل على نحو مختلف.

سوق ثقافية جديدة وساحة ممهدة

فى ظل النظام الذى نقترحه، ستظهر سوق ثقافية جديدة. الملاحظة الأولى هى أنه بإلغاء حق النشر ستفقد التكتلات الثقافية الاحتكارية قبضتها المسيطرة على المنتجات الثقافية التى تحدد بها مظاهر حياتنا الثقافية إلى حد بعيد. ماذا ستخسر؟ سيكون عليها أن تتخلى عن سلسلة كبيرة من الأسواق الثقافية، ستخسر الحصرية الاحتكارية لمجالات ثقافية واسعة؛ لأنه سيكون من حق الجميع استخدام المواد الفنية التى لا يشملها حق الانتفاع المؤقت، ولن تكون هناك أية قيود على التعديل أو التكييف الإبداعى للأعمال الفنية، وفى ظل هذه الظروف الجديدة ستفقد التكتلات الكبرى المبرر للاستثمار فى الأعمال الكبرى وفى النجوم، وفى النهاية فإنه باعادة الاحترام للإعداد والتعديل الخلاق وبإسقاط حق النشر المعمول به حاليًا، سيقل الحافز الاقتصادى للإنتاج بالحجم الموجود الآن، ورغم ذلك يكون محظوراً على المقاول الثقافى أن يستثمر ملايين الدولارات أو اليورو فى السينما أو ألعاب «الڤيديو» أو «السى دى» أو «الد ڤى دى»، ولكن هذا الاستثمار لن يكون تحت سور من الحماية اللانهائية.

مرة أخرى، سيكون هناك مجال للمناورة فى الأسواق الثقافية أمام مجموعة كبيرة من المقاولين الذين لم تدفعهم الأعمال الضخمة خارج الساحة، ومن المرجح أن يجد هؤلاء المبدعون والفنانون جمهوراً لأعمالهم فى سوق عادية لا يسيطر عليها عدد

محدود من اللاعبين الكبار، وليس هناك سبب واحد يجعلنا نعتقد أنه لن يكون هناك طلب على هذا التنوع الضخم من أشكال التعبير الفنى؛ لأن هذا الطلب يمكن أن يتحقق فى سوق عادية طبيعية، الفرص فيها متساوية أمام الجميع، وهو ما يزيد من إمكانية حصول الفنانين على عائدات مجزية عن أعمالهم.

وهناك ملاحظة أخرى خاصة بعمليات الإعداد والتكييف الثقافى للأعمال وأهمية ضبط السوق وتنظيمها بالنسبة لعمليات الاحتيال والسرقة والانتحال. نحن ضد السرقة، وهذا أمر مؤكد، ولا نقترح مثلاً أن يضع شخص ما اسمه على كتاب أو فيلم شخص آخر بما يوحى أنه صاحبه أو مؤلفه. وفى حال حدوث ذلك، وهو محتمل عاجلاً أو آجلاً، فسوف يلقى المحتال جزاءه فى محكمة الرأى العام، ولسنا فى حاجة إلى نظام لحق النشر يقوم بذلك، والأمر متروك لنا جميعًا لكى نوجه الاتهام علنا لمن يفعل ذلك، وهذا لن يحدث إلا إذا كنا متنبهين ويقظين ثقافيًا، ولابد من أن نكون كذلك إذا كنا نريد أن نستغنى عن الأحكام القضائية التى جعلتنا كسالى فى الماضى. لابد من أن نناقش – على نحو نقدى – كل ما نرى أنه استخدام ثقافى خطأ أو غير ملائم.

ما طرحناه إلى الآن يصب فى جدوى أن تكون هناك ساحة ثقافية مزدهرة دون وجود لنظام حق النشر، وفى الوقت نفسه يستطيع الفنانون، سواء فى الدول الغربية أو غير الغربية، أن يحققوا دخلاً معقولاً من أعمالهم. بالرغم من ذلك يبدو أن هذا النظام الذى نقترحه والجديد تمامًا، لن يقضى فورًا على كل المشكلات التى نتصورها، وهذا يوصلنا إلى الملاحظة الثالثة. إذا كانت المؤسسات والشركات الثقافية لم تَعُدْ قادرة على السيطرة على الأسواق من خلال حق النشر، فالمؤكد أنها سوف تلجأ إلى آلية حمائية أخرى، وتحاول تطبيقها على نحو أكثر صرامة مما هو الآن، وهى السيطرة بعيدة المدى والأثر على توزيع وترويج مختلف أشكال التعبير الفنى التى تمتلكها وتستخدمها.

هذا أيضًا لابد من تقييده بنظام الحصص وتحديد المجالات كما سبق أن أوضحنا؛ ففى النهاية ليس مسموحًا – من منظور ديمقراطى – أن يقوم عدد محدود من الشركات الثقافية العملاقة بتحديد محتوى الاتصالات الثقافية والفنية باستخدام الوسائط الإعلامية التقليدية والحديثة؛ فالديمقراطية ليست امتيازًا لقلة من التكتلات الثقافية الاحتكارية، ومن الضرورى استخدام قوانين تنظيم الملكية والمحتوى لترتيب

أوضاع السوق الثقافية بما يتيح أفضل الفرص أمام التنوع الثقافى. أولاً: ينبغى ألا يكون هناك أى شكل من أشكال السيطرة على التوزيع. لا يمكن أن يسيطر مالك واحد على سوق الفيلم أو الموسيقى أو الكتاب مثلاً، ويتحكم فى حركته، ولابد من إدانة وشجب التكامل الرأسى وغيره من أشكال الملكية المتبادلة.

أما بالنسبة للقوانين الخاصة بضبط وتنظيم المحتوى فيمكن أن تأخذ شكل ترتيبات تحقق التنوع: تنوع الأجناس الفنية والإبداعية والمبدعين وكذلك التنوع الجغرافى، والأخير يشمل مثلاً: الدولة والدول المجاورة ودولاً أخرى من العالم، ومن الطبيعى أن تكون هناك منافذ لأشكال وأجناس فنية وأدبية معينة تريد أن تكون هذه الأماكن معروفة بها، وهذه أيضًا يمكن أن تشملها قواعد وترتيبات التنوع داخل النوع أو الجنس الذى تريد أن تتخصص فيه. (Smires 2004)، وهذا النوع من التنظيم لا ينتقص من اقتصاد السوق الحرة، وإنما على العكس، فهو يساعد على «تطبيع» السوق وتمهيد الساحة أمام جميع اللاعبين، فلا يجب تمكين أحد من التحكم فى السوق الثقافية أو أن يكون فى وضع يسمح له بخنق التنوع الثقافى أو تهميشه أو إبعاده عن دائرة الاهتمام العام، وهذا يتطلب بعض الإجراءات المنظمة مثل إلغاء آلية السيطرة والتحكم المعروفة بحق النشر، ومن جانب أخر وضع بعض القواعد الخاصة بالملكية والمحتوى التى تساعد على حماية وتنمية وازدهار التنوع الثقافى.

لنركز الآن على النقطة الرئيسية الجديرة بالاهتمام، وهى أن إلغاء حق النشر سيكون فى صالح الساحة العامة، ولكن ماذا سيعود على الفنانين ومن ينظمون لهم أعمالهم؟ ولننظر كيف يمكن أن يتحقق ذلك فى مجالات الفنون المختلفة والأنشطة المصاحبة لها.

فى موضع التجربة

١ - الموسيقى

إذا تم إيقاف نظام النسخ الحالى والحقوق المترتبة عليه فكيف يمكن أن يحصل الموسيقيون على دخل؟ إلا أننا لابد من أن يكون فى ذهننا أيضًا أن هذا النظام لم يكن بالنسبة للكثيرين منهم مصدراً مهمًا للعائدات، وما نقترحه هنا ينطبق دون أية قيود

على كل الفنانين المؤدين فى الحياة الموسيقية بأسرها، وفى كل أنواع الموسيقى من الشعبية إلى العالمية، ومن الارتجال إلى التأليف، وبعد ذلك سوف نتناول بقدر من التفصيل وضع من يبدعون أعمالا جديدة.

الافتراض الأساسى هو أن فنانى الأداء، بوجه خاص، مؤهلون لإضافة قيمة أو إنتاج ميزة تنافسية، وبالرغم من ذلك فإن الحقوق المصاحبة لنظام النسخ توفر حماية غير متكافئة ضد أداء أو عزف أعمال الفنان الخاصة أو أعمال الآخرين. كثير من الفنانين خبراء فى شخصنة علاقتهم بالجمهور، كما أن الاتصال المباشر بالجماهير يحقق للكثيرين منهم جزءًا كبيراً من الدخل، مما يساعدهم على تحقيق وضع جيد فى السوق، وهو ما يعنى مثلاً أن يقوم كثير من الفنانين بجولات لإحياء حفلات موسيقية، مرسخين بذلك علاقة وثيقة بجماهيرهم، وفى هذه الحالة يكون الترويج موجهًا نحو تقوية هذه العلاقة، وقد يصبح جزءًا من أنشطة تجارية مختلفة مثل الترويج للقمصان والكتب والقبعات وغيرها، كما يمكنهم أيضًا تقديم أعمالهم إلى محبى الموسيقى فى العالم عبر شبكة الإنترنت.

بيع التسجيلات أيضًا يمكن أن يكون مصدراً مهمًا للعائدات، وكثير من الناس لا يريدون تحميل الموسيقى على الكمبيوتر، وربما يحبذون الاحتفاظ بغلاف «السى دى» بما عليه من معلومات وبيانات. الاهتمام الخاص بتصميم الغلاف أو إضافة معلومات إليه، قيمة مضافة، كما أن التسجيلات يمكن أن تُباع فى أثناء الحفلات الموسيقية وفى المحلات المختلفة أو عن طريق الإنترنت.

ما مصير شركات التسجيلات الآن؟ مبدئيًا، الموسيقيون ليسوا فى حاجة إلى شركات التسجيلات، على الأقل بالمعنى التقليدى للكلمة: لأن بإمكانهم الحصول على تسجيلات ممتازة باستخدام التكنولوجيا الرقمية الحديثة، وتوزيعها عبر الإنترنت أو على «سى دى»؛ وإذا وجدوا أنهم ما زالوا فى حاجة إلى وسيط، فبإمكانهم تكليف شركات معينة للقيام بالخدمات التى يريدونها مثل عمل تسجيلات رقمية، و/أو إنتاج وتوزيع «سى دى»، و/أو تسويق التسجيلات فى العالم بالأسلوب الرقمى، ومن المتوقع أن تظهر شركات جديدة كثيرة لتقديم هذه الخدمات للفنانين.

موسيقى كثيرة تجد طريقها إلى الجماهير عن طريق الراديو والتلفزيون؛ فهل يجب على الإذاعات، سواء كانت عامة أو خاصة أن تدفع رسومًا عن محتواها؟ الإجابة السريعة التى تتبادر إلى الذهن هى «نعم»! لأننا ما زلنا نعيش فى عالم نظم النشر والنسخ والحقوق المترتبة عليها، إلا أنه ما زال هناك الكثير الذى يمكن أن نقوله ضد ذلك (ضد دفع رسوم على ما يقدمه الراديو والتلفزيون) مع تحقيق وضع مالى أفضل للفنانين فى الوقت نفسه، كيف؟ عندما يزدهر التنوع، كما أسلفنا، سيمتلئ الأثير بالموسيقى من كل نوع، من إبداع موسيقيين كثيرين، وسيكون لذلك عائد كبير، كيف؟ ليس لأن محطات الراديو والتلفزيون تقدم أعمالهم، وإنما لأنها تقدمهم إلى جماهير واسعة ستذهب إلى حفلاتهم، وتطلبهم فى المهرجانات والاحتفالات، وتشترى أعمالهم عبر الإنترنت، وتدفع مقابل ذلك كله. الوضع الجديد يتيح إمكانية واسعة أمام كثير من الفنانين للإفادة من الرغبة الكامنة لدى الجماهير فى التنوع الثقافى، وهذه الجماهير هى الضمان المادى للفنانين وفنانيهم.

٢ - المؤلف الموسيقى، الكاتب المسرحى، مصمم الرقصات

فى الجزء السابق، وضعنا فنانى الأداء الموسيقى (العازفين) فى دائرة الضوء (مع التركيز على إلغاء الحقوق المصاحبة لعمليات النسخ والنشر)، وفى كثير من أنواع الموسيقى لا يوجد تمييز بين المؤلفين (المنشئين) والمؤدين، هؤلاء الموسيقيون يقومون بالعملين؛ فهم يؤدون أو يقدمون مؤلفاتهم، ويكسبون قوتهم كما سبق أن أوضحنا.

هناك مبدعون كثيرون فى الفنون المسرحية والموسيقية لا يقومون بأداء مؤلفاتهم الموسيقية أو المسرحية أو الرقصات التى قاموا بتصميمها، وهذا ينطبق على الكثيرين من المؤلفين الموسيقيين وكُتَّاب المسرح ومصممى الرقصات وغيرهم؛ فكيف يمكن أن يعيشوا فى حال إلغاء نظام حق النشر المعمول به حاليًا؟ الفنان قد يبادر بتأليف عمل ما، وقد يُطْلَب منه ذلك. سبق أن عرضنا لهذا الأمر على نحو سريع عند تقديمنا للنظام الجديد، وما دمنا نتناول هنا أمثلة محددة، فلابد من بعض التفصيل.

السؤال الجوهرى هو «كيف يتسنى للفنان أن يحقق دخلاً من عمله؟»، إذا كان العمل مطلوبًا منه أو إذا كان مكلفًا به، فالإجابة واضحة. طالب العمل أو الراعى يدفع

له، وهذا كل ما يهم الفنان. ولكن ما الذى سيحصل عليه الطالب أو الراعى؟ سيحصل على عمل جميل (وربما ليس جميلاً) وعلى فرصة تقديمه على المسرح. المهم أن الراعى أو طالب العمل يحصل على ميزة تنافسية من مجرد تكليف الفنان بالعمل أو طلبه منه، بينما يصبح العمل نفسه جزءاً من الساحة الفنية العامة «مرة أخرى» بعد تقديمه لأول مرة، ونكرر هنا «مرة أخرى»؛ لأن العمل مُسْتَمَد من الساحة العامة فى المقام الأول. الحقل الفنى العام هو المصدر. وعليه فإن كل من يريد أن يفعل ذلك، بإمكانه أن يأخذ العمل الموسيقى أو الرقصات أو العمل المسرحى وينتجه مجانًا، ويعنى ذلك أيضًا أن العمل ليس ملكية حصرية لأحد، ولا يمكن أن يَدَّعِى ذلك أحد. بذلك يمكن أداء أو غناء أو تمثيل العمل بتنويعات مختلفة. وبسبب إلغاء هذه الحصرية سيصبح بالإمكان تقديم العمل بطرق مختلفة لجماهير مختلفة، ولو حدث ذلك ستصبح فرصة المؤلف أكبر للحصول على تكليفات بأعمال أخرى.

فى أحيان كثيرة لا يكون هناك تكليف، وإنما يقوم الفنان من تلقاء نفسه بعمل فنى ما، وهو ما يحدث فى الأغلب مع الموسيقيين وكُتَّاب المسرح أكثر مما هو مع مصممى الرقصات. المبادرة الشخصية تعنى أن المبدع يقبل المغامرة تجاريًا وهذا أمر جيد، وإن كنا لا نتصوره استثماراً جيداً بالنسبة لورشة فنية من شخص واحد أو لفنان حر يعمل بمفرده. أما إذا كان من المهم تشجيع المؤلفين الموسيقيين أو كُتَّاب المسرح على هذا الاستثمار، فمن الإنصاف أن يحصلوا على حق الانتفاع المؤقت لفترة زمنية معينة، ويمكن عقد اتفاقات تعاقدية مختلفة فى هذا السياق، لاستعادة الاستثمار الأولى أو تأمين تكلفة المعيشة لمدة سنة مثلاً، أو تقديم ثلاثة عروض.

وبالطبع، فإن الباب، مرة أخرى، مفتوح أمام عمليات الإعداد والتعديل والتطوير، حيث لا وجود للحق الأدبى فى النظام الجديد، ونحن نؤكد على ذلك هنا لأنه يحدث كثيراً – كما هو الحال بالنسبة للأعمال الموسيقية مثلاً – أن تكون هناك فى صفقات البيع شروط إلزامية، ولا نعتقد أن هذا الأسلوب سوف يستمر؛ لأن الأعمال الموسيقية التى تتم بتكليف، أيضًا، سوف تستوعبها الساحة العامة بعد أول تقديم لها وتصبح متاحة أمام كل محاولات الإعداد الخلاق المتجددة. وعندما يكون الفنان هو المبادر

بالتأليف الموسيقى أو المسرحى، سيصبح عمله كذلك - جزءًا من الساحة الفنية العامة، وخاصة عندما ينتهى حق الانتفاع، وحتى قبل أن تنتهى فترة هذا الحق ليس هناك أية قيود على الإعداد الخلاق.

٣ - الكتب

معظم الكتب ما زالت تصدر حتى الآن على ورق، وفى الوقت الذى نفكر فيه كيف يحصل الكُتَّاب على دخل فى عالم بدون حقوق نشر، لابد من أن نضع فى اعتبارنا أن الرقمنة قد دخلت عالم الكتاب، ومن المرجح أن تنمو هذه الظاهرة، وقد عرضنا لموقف مشابه عندما تناولنا حالة الموسيقى فيما سبق. القطعة الموسيقية، وفى هذه الحالة الكتاب، يمكن أن تُحمل على الكمبيوتر فى مقابل نوع من التعويض، أو مجانًا، على أمل أن يتم الدفع فيما بعد، والكاتب يستطيع أن يقوم بذلك بنفسه أو عن طريق وسيط متخصص كما رأينا بالنسبة للموسيقى، إلا أن هذه الظاهرة قد تؤدى إلى تقويض سلطة دور النشر.

يأتى بعد ذلك الكتاب الورقى، وهنا لابد من أن نعى أن كلاً من المؤلف والناشر ينعمان بميزة تنافسية؛ فهما أول من يحمل الكتاب إلى السوق مما يوفر لهما فترة زمنية للموازنة بين النفقات والعائد، أما بالنسبة لكتابة رواية فالعملية تبدأ باستثمار أكبر نسبيًا لا يمكن تعويضه من الطبعة الأولى فقط، حتى بيع مئات النسخ فى الأسابيع القليلة الأولى لن يكفى لتعويض المؤلف عن جهده. لابد من بيع عدد معين من النسخ، وهذا يتطلب فترة زمنية. المعيار الواضح لحق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة هو أن يوفر للشخص الذى يُقْدِم على هذه المغامرة، كاتبًا كان أو ناشرًا، فترة زمنية لكى يحقق الكتاب نجاحًا ماليًا، وفى ذهننا أن تكون هذه الفترة سنة واحدة كما ذكرنا بالنسبة للأعمال الموسيقية والمسرحية. ويحدث كذلك - وهو أمر جيد - أن يحصل المؤلفون على فوائد إضافية إلى جانب دخلهم من مبيعات الكتاب، نتيجة الكتابة للصحف والمجلات والمشاركة فى أمسيات القراءة الأدبية وغيرها من الأنشطة الثقافية، وهم فى ذلك يشبهون فنانى الأداء الموسيقى، ولذلك كله اخترنا نظامًا مختلفًا.

٤ - السينما

من ناحية المبدأ، نحن نرى أن صناع السينما لابد من أن يفيدو من الميزة التنافسية المتوفره لهم عندما يكونون أول من يدخل بالفيلم إلى السوق، ولكن الواقع مختلف بالطبع. حتى الفيلم ذو الميزانية القليلة قد تصل تكلفته إلى مليون دولار أو يورو على الأقل، والفيلم المتوسط لا يستطيع أن يستعيد المبلغ المستثمر فيه اعتماداً على مزايا السبق فقط، وفوق ذلك كله فإن من السهل نسخ الفيلم الأمر الذى يزيد من صعوبة أن يصبح هذا المنتج مربحًا، ولذلك تتضح حتمية تطبيق نظام حق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة فى مجال السينما.

أهم مصدر للعائدات إذن هو حق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة لمنتج الفيلم... ولمدة سنة واحدة فقط وعليه أن يلتزم بذلك، ولابد من أن تكون هذه السنة كافية لاستعادة تكلفة الفيلم، كما يمكنه أن يعرض فيلمه خلالها عبر كل الوسائط بما فيها الإنترنت، (أى رقميًا).

ويمكن أن نتوقع كذلك أن تقدم الحكومات دعمًا لصناع السينما؛ فقد يحدث ألا تكون السوق متطورة بما يكفى لدعم تنوع من الأفلام الأوروبية مثلاً، كذلك فإن بالإمكان اتخاذ إجراءات أخرى للدعم مثل تخفيض الضرائب لأسباب ثقافية وسياسية، ثم إن الحكومة تستطيع أن تُسهم فى إنشاء شبكات جيدة لتوزيع الأفلام المختلفة. نحن نعرف على ضوء التجربة أن التوزيع أصعب من الإنتاج، والمنتج الفرد لن يستطيع أن تكون لديه شبكة توزيع جيدة لأفلام متنوعة، ولذلك لابد من أن يكون للدولة دور فى تقديم دعم يوفر مثل هذه الشبكات والمشاركة فيها فى مراحلها الأولى.

٦ - التصميم والفنون البصرية

فى ميدان الثقافة البصرية، يظل السؤال المتعلق بحصول الفنانين على دخل من أعمالهم هو: هل العمل عبارة عن قطعة وحيدة مفردة أو نسخة أو صورة منقولة عن أثر فنى أخر؟ كثير من مبدعى الفنون البصرية يصنعون أعمالاً مفردة ويعملون حساب ذلك، ويكون مصدر دخلهم الرئيسى هو بيع هذه الأعمال التى لا تتكرر. نظام حق

النشـر المعروف لا ينطبق على هذه الحالة، ولا على النظام الذى نقترحه كما جاء من قبل.

وإلى جانب ذلك، ستظل آليات الدعم والإعانة مطلوبة لحماية الفنانين ضد تقلبات السوق؛ فهى التى تضع الأساس لاستمرار عملية الإبداع والابتكار، إلا أن الفنانين يبقون دائمًا فى حاجة إلى ما يحفزهم ويربط الجماهير بهم. هنا، لابد أيضًا من تشجيع التطوير والإعداد وإعادة الإنتاج الخلاق، وهو ما يعنى أن قطعًا وأعمالاً فنية قد تبدو متشابهة سوف تدخل السوق، كما كان الحال دائمًا فى كل الثقافات.

عندما يكون العمل مطلوبًا أو عن طريق تكليف فالموقف يكون واضحًا كذلك، وسواء كان العمل يتضمن تصميمًا أو تصويراً، فهو يتم إنجازه وتسليمه فى مقابل الثمن المتفق عليه، ولابد من أن يكون واضحًا أن التعديل أو الإعداد الخلاق مسموح به هنا أيضًا. ولكن قد يحدث فى مجال العمارة مثلاً أن يحتج أحد المعماريين قائلاً «هذا التصميم لى» وإنه «ليس مسموحًا لأحد أن يغير فيه دون إذن منى»، بل ربما يقول إنه ليس مسموحًا بتقليده. الحقيقة أن هذا المعمارى سبق أن حصل على ثمن مقابل جهده وبعد ذلك أصبح العمل جزءًا من الساحة العامة أو المجال المعمارى العام كما يمكن تطويره أو تقليده أو تحويره على أى نحو.

المنتجات التى تعتمد على التصميم هى الأكثر سهولة فى التقليد أو المحاكاة، إلا أن الصانع أو مشترى العمل يحظى بميزة تنافسية؛ لأنه يكون أول من يستطيع تسويق المنتج الذى تم صنعه طبقًا لتصميم معين، ولنترك الأسواق تقوم بدورها، مع ضرورة وجود أساليب أخرى للحماية.

لابد من الاعتراف بأن التخلص من نظام حق النشر يتطلب وقتًا طويلاً، ويلزمه تغير اقتصادى وفكرى، إلا أنه أمر يستحق ما يبذل فى سبيله من جهد، كما أن هناك تفاصيل كثيرة تستحق البحث والدرس فيما يتعلق بحق الانتفاع.

هل نمنح حق الانتفاع على نحو تلقائى أم نطبق نظام السماح؟ يبدو بعد البحث، أن المنطقى هو منح حق الانتفاع لبعض أشكال التعبير الفنى (مثل الكتب والأفلام)، ولكن ما عيوب هذا الأسلوب؟ وهل يمكن أن تكون فترة الحماية واحدة بالنسبة لكل

الفنون؟ كما ترد على الذهن أسئلة أخرى كثيرة حول الدور الذى تقوم به جمعيات التحصيل، وأثر حق الانتفاع المحدد بسنة واحدة على دورة حياة المنتج الفنى.

لقد قدمت أنا وزميلى «ماريك ڤان سكيچندل – Marieke van Schijndel» الذى شاركنى كتابة هذا الفصل «فكرة – تجربة»، ونتمنى أن يشاركنا الجميع هذا المسعى؛ فهل من رفيق لنا فى رحلتنا إلى عالم لا وجود فيه لحق النشر؟ المطلوب هو إعادة الاحترام للساحة العامة للإبداع والمعرفة، وهمنا الرئيسى هو أن نوفر للمبدعين وصناع الفنون والآداب دخلاً معقولاً وإمكانيات كافية لتكون أعمالهم بكل ما فيها من تنوع فى بؤرة اهتمام جماهير واسعة، دون أن تعمل على طردها من السوق قلة من المؤسسات الثقافية الاحتكارية العملاقة. إن حق النشر موجود فى المجتمعات الغربية منذ أكثر من قرن وهى فترة طويلة جداً، وهو ليس مؤهلاً للصمود أمام عملية الرقمنة التى منحت الفنانين قدراً كبيراً من الحرية التجارية، فلتفيدوا منها!

الفصل العاشر

تراثنا الثقافى

حماية التراث الثقافى فى عالم متغير... متخاصم!

الثقافات فى حالة تغير مستمر؛ فالناس يتنقلون حاملين معهم مؤثرات فنية كثيرة، وقد سبق أن ناقشنا فى الفصل الرابع مفهوم وممارسات عمليات التهجين التى لا تتوقف، كما أن التغيرات والصراعات التى تحدث فى أى مجتمع على مر الزمن تترك آثارها على محتوى الأشكال الفنية المختلفة وأساليب إبداعها وإنتاجها وتوزيعها وتلقيها. كذلك ينبغى ألا ننسى أن الحروب والغزوات والاستعمار وكل أشكال السيطرة الخارجية والداخلية العنيفة قد أثرت، وربما قضت، على عناصر مهمة فى الثقافات المادية والممارسات الفنية.

إذا كان ذلك هو المسار «الطبيعى» للتاريخ، فلماذا ينبغى حماية التراث الثقافى؟ مرة أخرى يصبح مفهوم الحماية وممارسته وثيق الصلة بموضوعنا فى هذا الجزء من الكتاب الذى يتناول الحرية والحماية، وبداية لابد من أن يكون واضحًا أن العوامل الخارجية يجب ألا يكون لها الحق فى فرض تغيرات على الثقافات الأخرى، وهذا مبدأ أساسى؛ إذ لابد من أن يكون للناس الحق فى تشكيل حياتهم الثقافية. من المؤكد أنه سيكون للمؤثرات الثقافية الأجنبية دور فى هذه العملية أيضًا، إلا أنه لابد من أن يكون دورًا ثانويًا بالنسبة للتطورات والصراعات الدائرة فى المجتمع «المحلى». لقد سبق أن أكدنا على أهمية ألا تقوم حفنة من التكتلات الثقافية العملاقة بالاستيلاء على الحياة الثقافية لأى مجتمع، أما هنا فالسؤال يتناول التدمير الذى يحدث للثقافات باستمرار نتيجة للحروب وللنمو الاقتصادى غير المتكافئ فى العالم.

فى حرب الخليج (1991)، لم تقتل عمليات القصف التى تعرض لها العراق الناس وتخرب اقتصاد البلاد فحسب، وإنما دمرت كذلك جزءًا كبيرًا من التراث الثقافى الثرى، ذلك التراث الذى اكتشفت الأيديولوچيا المغربية، فجأة، أنه لم يكن له وجود! فقد خرجت علينا فصلية «فورين أفيرز – Foreign Affairs» (عدد شتاء 1990-1991) لتقول

إن «صدام حسين» جاء من «أراضٍ مندثرة، من بلاد تقع على التخوم بين فارس والصحراء العربية لا علاقة كبيرة لها بالثقافة والكتب والأفكار الكبرى» (Said 1993: 297)، تقول ذلك بالرغم من أن الحضارة العراقية واحدة من أقدم حضارات العالم والبلاد كلها موقع أثرى. لماذا اختفى هذا التراث الثقافى من الذاكرة؟ السبب الواضح هو لأنه لم يتصاعد نداء لإنقاذ هذه الثروة خلال القصف، وكان من الممكن أن يؤدى ذلك إلى وقف العدوان. السبب الثانى هو أن الديمقراطية فى داخل أية دولة تتطلب أنشطة ثقافية متنوعة بما يعنى أن تكون هناك مساحة لكل التطورات الجديدة، وإن كان ذلك يعنى أيضًا الاهتمام بالمحافظة على ميراث الماضى. لماذا؟ هناك أسباب كثيرة، إذ ربما يجد الناس فى تلك الأعمال جمالاً يواصل إلهامهم، وربما يكون ميراث الماضى ما زال يُسهم فى تشكيل الهويات الفردية والجماعية فى الحاضر، وربما لا تترك مؤثرات التحديث والعولمة فرصة للثقافات التقليدية لكى تتطور ببطء، وإنما تكتسحها بين عشية وضحاها.

فى الوقت نفسه يمكن أن تكون هذه الأسباب مصدراً للصراعات داخل المجتمع ومثيرة للكثير من الجدل حول: تصنيف الإبداعات الثقافية والفئات الاجتماعية المهتمة بذلك، وأساليب حماية التراث والحفاظ على الآثار، والسياحة وتأثيرها على الآثار التى قد تكون عرضة للتلف، ومن يتحمل تكلفة حمايتها وكيفية تنظيم ذلك.

فى سنة 2001 قام نظام «طالبان» فى أفغانستان بتحطيم تمثالين كبيرين لـ«بوذا» بالقرب من مدينة «باميان» باعتبارها «أصنامًا» يحرمها الإسلام. التمثالان كانا موجودين قبل ظهور الإسلام بقرون، ويعتقد أن أحدهما كان أطول تمثال فى العالم. الزعماء الدينيون لـ«طالبان» كانوا يعتقدون أن الإسلام يحرم تصوير الجسد البشرى مما يتطلب تحطيم كل التماثيل، وهى على أية حال وجهة نظر مثيرة للجدل والخلاف فى البلاد نفسها[1]. وتذكرنا «مولى مور – Molly Moore» و«باميلا كونستابل – Pamela Constable» بأن:

> التاريخ حافل بالأمثلة على تدمير مواقع وآثار ثقافية كثيرة باسم الدين؛ ففى القرن السادس عشر حاول الغزاة الإسبان القضاء على الديانة الأصلية لقبائل «المايا» فى العالم الجديد بتدمير معابدهم

واستخدام حجارتها لبناء كنائس، كما دمرت الحكومة الصينية أكثر من ستة آلاف معبد بوذى فى «التيبت» قبل وأثناء الثورة الثقافية فى الفترة من 1966 إلى 1976، وفى سنة 1992 قام المتطرفون الهندوس بتدمير مسجد يعود إلى القرن السادس عشر فى مدينة «أيوديا» شمالى الهند[2].

تدمير تمثالى «بوذا» فى «باميان» يعيدنا لمناقشة بُعْدٍ ثالث فى حماية التراث الثقافى، وهو البعد الدولى. ما مبررات تدخل المجتمع الدولى فى شئون تبدو خاضعة لتشريعات الدول القومية، وينبغى أن تحسم داخل المجتمع كما سبق أن أوضحنا؟ دعنا أولاً نلقى نظرة على العالم الإسلامى. فى 11 مارس 2001 أرسلت منظمة المؤتمر الإسلامى (OIC) (تضم 51 دولة) وفداً رفيع المستوى إلى «كابول» عاصمة أفغانستان فى محاولة لثنيهم عن تحطيم التمثالين، وكان من بين الوفد، مفتى مصر، الشيخ «نصر فريد واصل»، والواضح أن منظمة المؤتمر الإسلامى لم تكن ترى ذلك شأنًا أفغانيًا خاصًا؛ فعملية تحطيم التماثيل كانت مثار اهتمام العالم الإسلامى بأسره حيث توجد آراء مختلفة حول التصوير[3]، كما أنه من المهم الإشارة إلى أن ثقافات وديانات الأقليات فى الدول الإسلامية لها احترامها.

هناك أيضًا وجهة نظر سائدة ترى أن من حق وواجب المجتمع الدولى أن يحمى ما يعتبره «تراثًا ثقافيًا عالميًا»، وهنا يثور الجدال مرة أخرى حول الرغبة فى الحفاظ على أشكال تعبير استثنائية فى ثقافات معينة، أو أشكال تتلاقى فيها الثقافات المختلفة كما حدث فى حالة التمثالين فى الدول الإسلامية، كما يطالب كثيرون باحترام التنوع الثقافى فى أنحاء العالم، وكذلك كل أشكال التعبير المادى عن هذا التنوع.

ولكى لا تصبح ملامح العالم واحدة فى كل مكان، لابد من أن نحافظ على السمات الفارقة، وخاصة تلك الجميلة والمعبرة عن التنوع العريض فى تاريخ العالم. بعض هذه الأعمال الفنية أصبح بفعل الزمن ضعيفًا سهل الاندثار من أثر عوامل التعرية أو المياه الجوفية أو التلوث أو العدد الكبير من السائحين، وربما كانت القيمة الرمزية لهذه الأعمال محل خلاف فى الماضى سواء فى داخل البلاد أو خارجها، وربما تبقى كذلك، كما ينبغى أن نفهم لماذا تثير أجزاء من التراث الثقافى غضب أو آلام بعض

الناس، وأن تكون لدينا القدرة على التعامل مع مختلف مشاعر الأسف والفرح بشكل إنسانى.

تنص «اتفاقية هاجو» الخاصة بالنزاعات المسلحة على ضرورة حماية المواد الثقافية أثناء الحروب، إلا أننا لاحظنا عدم احترام ذلك أثناء حرب الخليج. كما سجلت محكمة العدل الدولية جريمة يوغوسلافيا السابقة لقيامها بتدمير بعض الآثار التاريخية أثناء هجومها على ميناء «دبروڤنيك»، كذلك تتبنى «اليونسكو» منذ سنة 1972 فكرة حماية التراث الثقافى العالمى، ووضعت لذلك قائمة بالمواقع والمبانى التاريخية، كما ناشد «كويشيرو ماتسورا – Koïchiro Matsuura»، المدير العام لليونسكو، المجتمع العالمى ألا يظل على موقفه السلبى وألا يتسامح مع جرائم تدمير هذا التراث.

وفى سياق تحطيم تمثالى «بوذا»، يؤكد على ضرورة «ألا تمر الجرائم التى ترتكب بحق الثقافة دون عقاب»[4]، إلا أنه من الواضح أن المجتمع الدولى و«اليونسكو» يفتقران دائما إلى الوسائل العملية لإنقاذ الرموز الثقافية المهمة، كما تفتقر «اليونسكو» كذلك للموارد المالية الكافية لمساعدة الدول الفقيرة فى الحفاظ على رموزها الثقافية الفريدة[5]، رغم أنها قد ساعدت بما لديها من وسائل متواضعة فى تطوير حى «پيلو رينو – Pelourinho» الشعبى الذى كان مهملاً تماماً فى مدينة «سلڤادور دى باهيا» البرازيلية، إذ حولته من بالوعة كبيرة مفتوحة إلى مكان أنيق يتبدى فيه مرة أخرى جمال تلك المدينة القديمة.

لقد قامت القوى المسيطره فى العالم، بما فيها القوى الاستعمارية والمستوطنون بنهب أعمال فنية كثيرة من إبداعات الشعوب الأصلية فى المستعمرات والمستوطنات، نشاهدها الآن فى متاحف الدول الغنية. إن مسودة إعلان الأمم المتحدة الخاص بحقوق الشعوب الأصلية يقضى بإعادة الآثار بالطريقة الملائمة التى تحددها الشعوب الأصلية كلما كان ذلك ممكناً (Redmond-Cooper 1998)، فكيف يمكن أن يتحقق ذلك؟

إعادة الأعمال الفنية إلى بلادها الأصلية مطلب مشروع بشكل عام، إلا أن هناك مشكلة كبيرة: هذه الأعمال سرقت فى الماضى؛ لأن الدول المالكة لها – فى المقام الأول – كانت فقيرة ولا تستطيع الدفاع عن نفسها أمام مغتصبيها، وفى هذا العالم

الذى اجتاحته ظاهرة العولمة، لا تستطيع هذه الدول أن تعتمد على نفسها اقتصادياً، والأمور كلها مرتبطة ببعضها. ونتيجة لذلك، تظل إمكانيات الدول للحفاظ على آثارها ضعيفة، ومازالت سرقة الأعمال الفنية متوقعة، وهى واردة بسبب الفساد المنتشر على نطاق واسع؛ فهل ينبغى إعادة هذه الأعمال إلى بلادها الأصلية، إذا كانت إعادتها تعنى اندثارها أو سرقتها مرة أخرى؟

بدءًا من أهمية وجود أجزاء مهمة من تراثك الثقافى فى داخل مجتمعك (انظر الفصل الرابع، عن قيمة وجود حياة ثقافية محلية مزدهرة وأهميتها)، إلى التخلص من التفاوت الاقتصادى بين دول العالم، تبدو هذه الرحلة الطويلة خطوة واحدة. الشرط المسبق لعودة الرموز الثقافية إلى الأماكن التى جاءت منها، هو أن تكون هذه المجتمعات غنية بما يكفى لتأمين الصيانة اللازمة لمقتنيات ومجموعات مهمة من تراثها الثقافى، كذلك ينبغى أن يكون هناك قانون يضمن أن يظل كل ما يخص الساحة الثقافية العامة فى إطار هذه الساحة الثقافية العامة، بمعنى ألا يتحول إلى ملكية خاصة، وعلى أية حال فإن هذه المشكلة نفسها موجودة فى الدول الغنية كذلك حيث تنتشر سرقة الآثار والرموز الثقافية، كما يحدث تمامًا فى دول العالم الثالث، وسوف نناقش هذه الظاهرة فيما بعد.

المعروف أن التراث الثقافى يشتمل على ما هو أكثر من المبانى الأثرية، ولذا لابد من الاهتمام أيضًا بالحفاظ على اللغات وفنون الأداء الأخرى، وبالنسبة للموسيقى يرى «جلبرت رو- Gilbert Roux» أنها قد نجت من التأثر الشديد (أو مما يسميه بالإخصاب التهجينى) لفترات طويلة؛ وذلك لأن الخلط لم يحدث على نطاق واسع ولا بالسرعة التى يحدث بها هذه الأيام، ولأن الناس كانوا مرتبطين بهوياتهم الموسيقية وبما يميزها عن غيرها، وهو عكس ما يحدث الآن بالنسبة لما يسمى بالموسيقى العالمية، ومع ذلك يخشى من اختفاء الموسيقى التقليدية التى امتزجت بحياة الناس اليومية، والمفروض أن يتم أرشفتها، وإن كان ذلك وحده لا يكفى، وفى الوقت نفسه لابد من المحافظة على استمرارية تطور هذه الأنواع من الموسيقى[6]، وأعتقد أن ما اقترحناه من سياسات قبل ذلك فى هذا الفصل ربما يشكل أساسًا لحماية التنوع الموسيقى بما فيه تلك الأنواع التراثية التى تنتمى إلى ثقافات قديمة.

يتحدث الناس فى العالم بآلاف اللغات، بينما يكتبون بخمسمائة لغة، وفى الوقت نفسه فإن ثلثى المواد المطبوعة تصدر بالإنجليزية والروسية والألمانية والفرنسية طبقًا لتقديرات «اليونسكو»، وقد يتساءل المرء عمن يحق له أن يتكلم (Tomlinson 1991:11)، ويذكرنا كل من «بيل آشكروفت – Bill Ashcroft» و«جاريث جريفث – Gareth Grif-fithe» و«هيلين تيفن – Helen Tiffin» بأن أحد ملامح القمع الاستعمارى كان يتجلى فى التضييق على اللغة. «نظام التعليم الاستعمارى يضع لغة معيارية واحدة، ويهمش كل ما عداها» (Ashcroft et al-1989:7)، ويضيف «أشيس ناندى – Ashis Nandy» أن مركزية الغرب فى أى حوار ثقافى فى عصرنا، تتأكد بالسيطرة على اللغة التى يدور بها هذا الحوار بين الثقافات غير الغربية».

> حتى عندما نتحدث مع جيراننا، فإن ذلك يتم عبر أطر عمل غربية، وهو ما يؤدى إلى فشل معظم محاولات الحوار بين الثقافات غير الغربية، جميع الحوارات من هذا النوع تتم عبر الغرب كطرف ثالث غير ظاهر؛ لأننا سواء اعترفنا بذلك أو لم نعترف فهناك حوار رئيسى رسمى يدور بين الثقافات فى العالم. بنية هذا الحوار مقننة ومتضمنة فى بنية الوعى العالمى السائد، ويتم تكريسها ومأسستها عبر منظمات عالمية قوية، واللاعب الرئيسى فى هذا الحوار هو الغرب الحديث. (Chen 1998: 144-55)

وفيما يتعلق بالعولمة الاقتصادية التى تؤثر على الثقافات وتغيرها يخشى «حامد مولانا – Hamid Mowlana» اختفاء الثقافات الشفهية أو التقليدية التى كانت بمثابة «قوى مقاومة أساسية فى وجه السيطرة الثقافية» (Mowlana 1993: 396)، كما يشير تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية (الصادر بعنوان: تنوعنا الخلاق: Our Creative Diversity) إلى أن اللغة هى إحدى القضايا الأكثر حساسية؛ حيث إنها الملمح الأساسى فى ثقافة شعب ما: «إن اللغة بطبيعتها رمز لبنية ثقافية جماعية كاملة، وكل لغة من لغات العالم تعبر عن أسلوب فريد فى النظر إلى التجربة الإنسانية وإلى العالم نفسه»، كما يرى التقرير أن سياسة اللغة، مثل غيرها من السياسات، مازالت تستخدم كوسيلة للسيطرة والتجزئة والاستيعاب، «ومن المثير للدهشة أن الحقوق اللغوية من بين

أول ما تؤكده الأقليات من حقوق، وهذه المطالب ما زالت تمثل مشكلات تتراوح بين الوضع الرسمي والقانوني للغات الأقليات، وتدريس اللغة في المدارس، واستخدامها في المؤسسات الأخرى بالإضافة إلى أجهزة الإعلام» (Pérez de Cuéllar 1996: 59)

في تقريره أمام مؤتمر الحقوق اللغوية المنعقد في «برشلونة» في شهر يونيو 1996، أشار «وولتر مينولو – Walter Mignolo» إلى أن ضعف الدولة اعتباراً من السبعينيات وما بعدها تمت موازنته بتقوية المجتمعات التي كانت مقموعة أثناء العقود الماضية من بناء الأمة وتقوية الدولة. آسيا وأفريقيا كانتا مهداً لكثير من حركات التحرر الوطني، أمريكا اللاتينية شهدت انبعاث حركات محلية تطالب بحقوقها وأراضيها ولغاتها التي برز منها وعي هندي جديد. الهنود الذين كانت الدولة تستخدمهم، سواء كعمال يعملون في تنمية المجتمع أو كمدرسين، «لم يكونوا يبحثون عن هوية هندية جديدة فحسب، وإنما كذلك عن فرصة للضغط على مراكز القوى وعلى الحكومة لكي يكون لها تأثير على مستقبل نظام الحكم الهندي. (Mignolo 1998: 43-4)

كما يشير من ناحية أخرى إلى أن العولمة التكنولوچية قد أسهمت في زيادة الوعي بحماية اللغات المحلية – وهذا من بين مطالب أخرى – حيث يستطيع النشطاء المحليون ومؤيدوهم في العالم أن يكونوا على اتصال ببعضهم البعض عبر شبكة المعلومات الدولية، كما يقول «وولتر مينولو» إن أحد تناقضات العولمة هو «أنها تُمَكِّنُ الجماعات الاجتماعية الثانوية داخل دولة قومية ما، من أن تعقد تحالفات مع قوى خارج حدود هذه الدولة، تعاونها في نضالها من أجل حقوقها الاجتماعية والإنسانية» (Mignolo 1998: 44)

في إقليم قطالونيا الإسباني، موزعو السينما مجبرون على تقديم نسخ بالقطالونية من الأفلام الناجحة المنقولة إلى الإسبانية، كما أن أصحاب دور السينما ملزمون كذلك بأن يكون 25٪ من برامجهم للنسخ القطالونية، وفي التلفزيون لابد من أن يكون عدد كبير من البرامج بالقطالونية، وكذلك نصف عدد الأغاني المذاعة بالراديو[7]، إن حماية اللغة بمثل هذه الأساليب عملية مكلفة حتى في الدول الغنية، ولك أن تتخيل مدى صعوبة ذلك في الأجزاء الفقيرة من العالم.

هناك عدد لا يحصى من اللغات واللهجات فى منطقة جنوب الصحراء، حاول أن تتخيل تكلفة إنتاج أفلام باللغات المحلية وصعوبة تحقيق ذلك، إلا إذا كان عن طريق الڤيديو المنتشر على نطاق واسع فى نيچيريا (انظر الفصل الرابع).

وفى جميع الأحوال، يجب أن يكون واضحًا أن الإسهام المهم فى حماية كثير من اللغات واستخدامها على نحو جيد، يتطلب استثمارًا كبيرًا فى الترجمة، مع مراعاة أن الناس يمكنهم التواصل شفاهة وكتابة بلغاتهم، ولكنهم يمكن أن يُسَمَعوا أيضًا فى مناطق أخرى من العالم، وهذا لا يعنى الترجمة من اللغة الأصلية إلى إحدى اللغات الأوروبية فحسب، (وهى الإنجليزية فى معظم الأحوال)، وإنما إلى لغات آسيوية مثلاً. وبالنسبة للأدب يقول «بيل آشكروفت» و«جاريث جريفث» و«هيلين تيفن» إن أحد أسباب التحيز ضد النصوص المحلية وإعاقة دخولها إلى المرجعية العالمية، هو الاعتقاد بأن تجارب بعينها هى الجديرة بذلك». (Ashcroft et al. 1989: 88)، مع أن العكس هو الذى ينبغى أن يكون: لابد من أن تكون هناك فرصة أمام كل التجارب، للتعبير عنها باللغات الأصلية لأصحاب التجربة ثم ترجمتها إلى لغات أخرى، وهو أمر مكلف بالطبع إلا أنه يستحق، لما يحققه من فوائد للسلام والاحترام المتبادل.

ويبدو، رغم ذلك، أن قضية اللغة مشحونة بكثير من التناقضات، وفى هذا السياق يشير «أبرام دو سوان – Abram de Swaan» إلى حالة الناس الذين ينجحون فى صراعهم من أجل الحصول على حقوقهم اللغوية، فمن أسف أن العامل الحاسم «ليس هو حق البشر فى الحديث باللغة التى يريدون، وإنما حرية كل واحد آخر فى تجاهل ما يقولونه باللغة التى يختارونها» (Swaan 2001: 52)، وهناك حقيقة مُرَّة أخرى، وهى أنه «كلما حصلت اللغات بشكل رسمى على حقوق تجعلها بمستوى ومكانة اللغات الأخرى، نجدها لا تحتفظ بمستواها ومكانتها فى مواجهة اللغة الواحدة المهيمنه، وهى الإنجليزية – غالبًا – والفرنسية أحيانا» (p.187).

الإغارة على الفن

فى سنة 1999 نشر «إيمانويل دو رو – Emmanuel de Roux» و«رولان – پيير پارينجو – Roland Pierre Paringaux» كتابًا بالغ الأهمية بعنوان «الإغارة على الفن:

السرقة والنهب والتلقى فى أنحاء العالم» -The Raid on Art: Worldwide Theft, Plun)
der and Rreceiving)

عندما يسود العالم إيمان مطلق بحرية التجارة، ويمارس ذلك على أوسع نطاق، وعندما تسقط القيم الثقافية من الاعتبار، وينكمش المجال الثقافى العام فى وجه المنافسة من أجل الثراء الشخصى، عندما يحدث ذلك، لن يكون غريبًا أن تتعرض الأعمال الفنية الثمينة للنهب والسرقة؛ لأنها تُباع بمبالغ خيالية فى الأسواق العالمية؛ فهى «منتجات» جذابة، يسهل سرقتها، إلا إذا كانت تحت حراسة مشددة... وأحيانًا قد لا يجدى ذلك أيضًا.

ويصف لنا مؤلفا الكتاب كيف يتم البحث عن كل ما له قيمة مالية والسعى للحصول عليه: من الأوثان الأفريقية إلى أقنعة الإسكيمو إلى الأيقونات الروسية، وكيف كانت عشرات المعابد فى «أنجكور» – وهى وسط أدغال كثيفة – فريسة للجنود الكمبوديين وعملائهم التايلانديين، كما خلقت الحرب الأفغانية الظروف الملائمة لنهب متحف كابول. وإذا كانت هونج كونج واحدة من عواصم الفن فى العالم، فالفضل فى ذلك لنزيف الآثار التراثية للصين التى هى جزء منها. أما بالنسبة للشرق الأوسط، فقد بدأت المنحوتات الآشورية ذات النقش البارز فى الظهور فى السوق العالمية منذ حرب الخليج (1991).

أما فى أفريقيا، التى «خرج» منها الكثير من القطع الأثرية على مدى مائة سنة الأخيرة، فنجد أن المتاحف هى المستهدفة فى المقام الأول، ثم يأتى بعد ذلك الكنز الكبير الذى مازال تحت الأرض. عمليات التنقيب عن الآثار بشكل غير قانونى تغذى الأسواق فى أنحاء العالم بمسروقات ومنهوبات من نيجيريا – بخاصة – ومالى والنيجر وغانا – كما يحدث أحيانا أن يتم تدمير موقع بأكمله وعلى نحو يتعذر إصلاحه، من أجل الحصول على قطعة واحدة. الصراعات المسلحة من «بيافرا» إلى زائير (سابقًا) ومن ليبيريا إلى موزمبيق، جلبت كميات ضخمة من المواد الفنية إلى السوق الغربية، أو على الأقل تلك التى خرجت سليمة، كما أن للمعتقدات الدينية أثرها فى ذلك أيضًا.

ويواصل «ايمانويل دو رو» و«رولان – پيير پارنجو» قصة نهب الأعمال الفنية، فيقولان إن الكثير من المواقع ذات الأهمية الثقافية كانت ومازالت عرضة للسلب والنهب

من قبل عصابات منظمة فى أمريكا اللاتينية، وهو ما يحدث فى «پيرو» و«كولومبيا» و«المكسيك» و«الإكوادور»... وغيرها. وفى بوليڤيا تشعر المجتمعات التقليدية بالخطر الشديد على تراثها، وفى أوروبا الشرقية اكتشفت «مافيا» ما بعد سقوط الشيوعية فى الفن كنزًا من الذهب يمكنهم عن طريقه غسل الأموال من تحقيق أرباح طائلة. العصابات تفرغ الكنائس فى جمهورية التشيك وفى سلوڤاكيا وفرنسا وإيطاليا، وفى قبرص يوفر الماضى الإغريقى - البيزنطى الثرى فرصة العمر! القلاع الفرنسية لم تنج من النهب بالرغم من أنظمة الإنذار المتقدمة، وفى إيطاليا سرقت 41000 قطعة فنية فى سنة 1998 فقط، كما اتهمت دول الاتحاد الأوروبى كلا من بلچيكا وهولاندا بالتراخى فى التعامل مع متلقى هذه المسروقات. (Roux and Paringaux 1999: 16-8)

والحقيقة أننا فى حاجة إلى معجزة لكى تتوقف هذه الإغارة على الفن فى ظل ظروف التجارة الحرة الحالية، والرقابة الضعيفة على الجمارك، وتوفر المرافئ الآمنة لغسل الأموال، والظروف الاقتصادية غير المتكافئة بين الشمال والجنوب، والانتقال الضخم والواسع للسلع والبضائع. كما أن نفوذ «المافيا» يمتد فى المزيد من الدول، ويؤثر على سياساتها، وأصبحت الرشوة أمرًا عاديًا، وتداخلت وتشابكت أموال المخدرات والقرصنة وصفقات السلاح غير المشروعة، وخرق المقاطعات الاقتصادية والإغارة على الفن، وأصبحت كلها فى خدمة بعضها البعض. يضاف إلى ذلك كله ضعف آليات الرقابة فى أنحاء العالم، كما أن هناك من الدول - مثل هولندا - من يفضل عدم التضييق على تجار القطع الفنية، والواقع أن جميع الدول تتنافس لجذب الاستثمارات والأنشطة التجارية فى ظل الظروف الاقتصادية الليبرالية الجديدة. هذه الأوضاع غير المواتية تعوق وضع نظم وقوانين دولية فعالة، كما تعرقل تطبيق الاتفاقيات الدولية القليلة الموجودة حاليًا.

عمليات سرقة ونهب الأعمال والكنوز الفنية الدائرة فى العالم، تجبر الدول على تطبيق نظام لتسجيل الأعمال الفنية، وإلا سيكون من الصعب إثبات ملكيتها أو مصدرها، وهى عملية مكلفة حتى بالنسبة للدول الغنية. وقد تم بالفعل تطبيق بعض أنظمة التسجيل، فهناك مثلاً مركز تسجيل الأعمال الفنية المفقودة ومقره لندن، وقد أنشئ بمبادرة من بعض كبار التجار وشركات التأمين، ومنافسه مركز تتبع جرائم

سرقات ونهب الأعمال الفنية ولديه قاعدة بيانات تحتوى على ما لا يقل عن 4 مليون مدخل، كما قام «متحف Getty» فى لوس أنجلوس بتطوير نظام للتحقق من هوية الأعمال وإثبات أصالتها وصحة نسبتها لمبدعيها، وذلك بالتعاون مع هيئات ومؤسسات أخرى مثل «اليونسكو» والمجلس العالمى للمتاحف (Roux and Paringaux 1999: 300-8)

إلا أن تتبع تجارة الفن غير المشروعة عملية شديدة الصعوبة لاختلاف التشريعات فى معظم الدول، أما الاتفاقية الخاصة بالحقوق الشرعية الفردية فهى على وشك التطبيق، وتقضى بأن يثبت التجار حصولهم على القطعة الفنية بعد اتخاذ كافة الاجراءات الضرورية لمعرفة مصدرها والطبيعة القانونية للصفقة، وفى حال الفشل فى إثبات ذلك يتم مصادرة القطعة وإعادتها إلى بلادها الأصلية. (Roux and Paringaux 1999: 314-15, Schipperhof 1977)

كل ما هو ضعيف أو هش فى حاجة للحماية:

الثقافة وشئون البيئة

على مدى العقدين الأخيرين تزايد عدد من باتوا مقتنعين بأن البيئة على كوكب الأرض فى تدهور مستمر، وعلى ضوء ذلك ننقل التطورات الثقافية إلى إطار أوسع، قد يكون مفاجئًا. الذين أدركوا ذلك تجمعوا فى منظمات وحركات مثل «السلام الأخضر – Greenpeace» و«أصدقاء الأرض – Friends of the Earth»، والهدف الواضح لمثل هذه المنظمات هو أن ينتهى دورها بأسرع ما يمكن لأنها تحاول أن تحقق هدفًا محدداً وتغيراً جذريًا فى طريقة تعاملنا مع البيئة الطبيعية، ولكى يتحقق ذلك فنحن فى حاجة إلى أسلوب آخر للتفكير فى الطبيعة وإلى فهم آخر لأنواع التوازن المطلوبة لكى نحقق التنمية المستدامة.

من المثير للاهتمام، ذلك التزايد فى عدد الذين يعقدون صلة مباشرة بين هذه الحاجة الملحة والقضايا المطروحة فى هذا الكتاب بخصوص الثقافات الفنية فى العالم. هناك ميل للاعتقاد بأن ميدان الفنون والآداب الواسع منفصل عن أجندة حركات البيئة، وهذا صحيح إلى حد ما، ولكن ما دام الإنسان موجوداً على وجه الأرض، فكذلك الفنون

والآداب. سيواصل الناس إنتاج الموسيقى وحكى أو كتابة القصص والنقش والرسم والتصوير، وسيعبرون عن أنفسهم من خلال المسرح وفنون الرقص المختلفة، إلا أن هناك سوالاً مهمًا فى هذا السياق أيضًا، وهو بالتحديد: من الذى يسيطر على صنع وإنتاج وتوزيع وترويج وتلقى الفنون والآداب عالميًا ومحليًا؟ ويرتبط بذلك سؤال آخر، وهو: ما المحتوى الذى ينتج عن هذه العمليات كلها؟ من هذا المنطلق، تتحدد أوجه الشبه بين البيئة والثقافة. ربما نعترف بأن علاقات الإنسان بالبيئة - مثلها مثل الفنون والآداب - لن تتوقف، إلا أن السؤال وثيق الصلة ببيئتنا الطبيعية يظل - مثله فى المجال الفنى - من الذى يسيطر؟ وبالتالى: ما النتائج النوعية لذلك؟

يلاحظ «چيرمى ريفكين - Jeremy Rifkin» بعد أن يربط بين الثقافة وشئون البيئة:

> الثقافة، مثل الطبيعة يمكن أن تُسْتَغَل حتى تُسْتَنْفَد. إذا تم استغلال الثقافة وتبديدها، ستكون السوق عرضة لأن تفقد الدجاجة التى تبيض لها الذهب. التنوع الثقافى إذن مثل التنوع البيولوچى. إذا تم استغلال التنوع الثقافى الثرى فى التجارب الإنسانية فى العالم من أجل مكسب سريع فى عالم التجارة، ولم يسمح بتدويره وإعادة تجدده، سيفقد الاقتصاد ذلك المخزون الواسع من التجربة الإنسانية التى هى مادة الإنتاج الثقافى. (Rifkin 2000: 247-8)

كما يرى أن المحافظة على التنوع البيولوچى والتنوع الثقافى هما أعظم حركتين اجتماعيتين فى القرن الواحد والعشرين. (pp.257-8).

ينطبق ذلك أيضا على حماية اللغات التى سوف يختفى من بينها من 50: 90٪ فى ظرف مائة سنة، أما الخطر الذى يواجه التنوع البيولوچى فيهدد 20٪ من الحيوانات و17٪ من النباتات. ويقول «توف سكتناب - كانجاز - Tove Skutnabb-Kangas» و«روبرت فيليپسون - Robert Phillipson»: «إن التنوع اللغوى والثقافى بمثابة المتغير الذى يحافظ على التنوع البيولوچى نفسه والعكس بالعكس، ما دام الإنسان يعيش على كوكب الأرض». (Skutnabb - Kangas and Phillipson 2001:41)

إن الأضرار التى تسببها العولمة الاقتصادية تحفزنا على التفكير فى صوغ تحالف بين المنظمات والحركات المعنية بحماية البيئة وعالم الثقافة والفنون والآداب الواسع؛ لأن الحركات المعنية بالبيئة لم تقم من أجل الفنون والآداب. هناك مبدعون ومؤدون ووسطاء وجمهور ولكل دوافعه ومصالحه المختلفة، كما أن الفنون والآداب قصة لا تنتهى، وتبدو من النظرة الأولى كأنها غير مدفوعة بهدف واحد واضح.

ولكن ما المنطق وراء ربط هذين المجالين المهمين من الناحية الاجتماعية؟ رغم ما بينهما من اختلافات فهما يواجهان مشكلات خطيرة ذات صفات مشتركة؛ فعلى سبيل المثال تتزايد سيطرة قلة من التكتلات العملاقة على كل من العمليات التى تشكل الظروف البيئية لحياتنا وتلك التى تشكل ثقافاتنا الفنية، وهو ما يعنى غياب الضابط الديمقراطى وغياب المصلحة العامة لكى تنفرد الاعتبارات الربحية بالساحة. فهل يعنى ذلك أن التنوع سوف يختفى؟ الإجابة «نعم» و«لا». إننا نستطيع أن نشترى أنواعًا مختلفة من «الزبادى» أو المستحضرات الطبية، كما أن محلات التسجيلات متخمة بأنواع مختلفة من الموسيقى من أنحاء العالم، وبالرغم من ذلك فإن مراكز اتخاذ القرار واقعة فى قبضة سيطرة احتكارية، غير ديمقراطية أولاً، وتتجه نحو التوحيد والمجانسة ثانيًا، على الأقل فى أساليب الإنتاج والذوق.

من المنظور البيئى، التنوع مسألة حياة أو موت كما بدأ كثير من الناس يدركون. ومن المنظور الثقافى أصبح التنوع بالمثل موضوعًا جديرًا بالحوار، والقضية هنا هى الديمقراطية. بيئتنا الطبيعية صرح هش ويتطلب حرصًا شديدًا لضمان احترام التوازنات الضرورية وعدم استنفاد مواردنا الطبيعية، كما يرى «ويندل بيرى – Wendell Berry» أن القضايا البيئية والثقافية شىء واحد.

> الثقافة، أى ثقافة، ليست مجرد مجموعة من التذكارات والرفات والزخارف، وإنما هى ضرورة عملية وإفسادها كارثة. والثقافة المعافاة نسق مجتمعى للذاكرة والتبصر والقيمة والعمل والبهجة والاحترام والطموح، وهى تكشف عن الضرورات والحدود الإنسانية وتفسر روابطنا، التى لا مفر منها، بالأرض وببعضنا البعض، كما

تؤكد مراعاة القيود اللازمة، وأداء الأعمال الضرورية على نحو جيد.
(Berry 1986: 43)

كذلك فإن صيانة التنوع الثقافي تتطلب جهداً؛ لأن حرية الاتصال الفنى لا يمكن أن تزدهر هكذا من تلقاء نفسها. فرص التعبير الفنى المتمردة على ميل الإنسان الفطرى وغير الشائعة، أو التى تمر بعملية تخمر ونضوج، لابد من حمايتها والدفاع عنها على نحو مستمر، وهذه هى الحال دائمًا عندما تسود دوافع الربح وتوجهات الاستهلاك التعاملات الاقتصادية والثقافية المؤثرة على الخلق الفنى والإنتاج والتوزيع والتلقى.

ربما يكون وجود قواسم مشتركة كثيرة بين الهموم البيئية والثقافية مثيراً للدهشة، وهكذا الحال بالنسبة لنظام الملكية الفكرية بخاصة، وهو الذى منح أفراداً ومؤسسات حقوقًا حصرية على مدى عقود لكى يستغلوا الاختراعات والأعمال الإبداعية، (وقد سبق أن تناولنا هذا الموضوع فى الفصل الثالث وعدنا إليه فى هذا الفصل)، أما الدفع بشرعية هذا النظام فهو الأصالة المفترضة فى الاختراع أو العمل الإبداعى، علمًا بأنه لا وجود لأى قصيدة، مثلاً، دون ما سبقها من شعر، كما أن أى اختراع يمتح من المخزون المعرفى المتراكم من الماضى والحاضر؛ فالأصالة إذن مفهوم رومانسى، وبالتالى فإن المطالبة بحقوق ملكية فكرية احتكارية ليس لها ما يبررها. الصلة الوحيدة بين الحركات البيئية والثقافية هى أن حقوق الملكية الفكرية – فى هذه المجالات وبخاصة بالنسبة لبراءات الاختراع وحق النشر – قد أصبحت تجارة كبيرة. معظم الاختراعات والأعمال الإبداعية سواء من الماضى أو الحاضر، هى الآن فى أيدى قلة من التكتلات الاحتكارية العملاقة – سواء فى مجالات المستحضرات الدوائية أو الأغذية أو الثقافة وهذه مجرد أمثلة. هذا الوضع يمنحها القدرة على اختيار أو صنع البيئة الملائمة لتحقيق أهدافها فى الربح، وتستخلص «ڤاندانا شيڤا – Vandana Shiva» من ذلك كله أن «الفهم السائد لحقوق الملكية الفكرية يؤدى إلى تخريب واسع فى فهم معنى الإبداع والابتكار، وبالتالى فى فهم تاريخ عدم المساواة». (Shiva 1995: 12)

وربما تكون هناك ظاهرة، أقل وضوحًا، تربط بين الهموم الفنية والبيئية، وهى أن التكتلات الاحتكارية تستأجر – على نطاق واسع – عدداً كبيراً من المصممين والممثلين

والراقصين والكتاب والموسيقيين والسينمائيين الذين تحفز أعمالهم على الشراء والاستهلاك، وبالتالى تزيد هامش ربح هذه التكتلات، ومن منظور بيئى فإن هذه النزعة الاستهلاكية والحث عليها - التى يصنعها ويسهم فيها كثير من الفنانين - هى نزعة ضارة بالمجتمع.

الرقمنة، لم تمنع بعد عمليات إنتاج الكتاب من النمو والاتساع، وعلى أمل الوصول إلى كتب تكون هى الأكثر مبيعًا، يقدم الناشرون عناوين كثيرة وبكميات ضخمة وينتظرون لكى يعرفوا أيها سيكون الأكثر نجاحًا، أما مئات الألوف من الكتب التى لا تُباع فيتم إعدامها بعد نشرها، هذا الإنتاج الهائل ليس هدرًا ثقافياً فحسب، وإنما له آثار مدمرة على البيئة كذلك[8].

التلوث والأمطار الحمضية ضارة بصحة الكائنات الحية، كما أن لها آثارها المدمرة على تراثنا الثقافى المادى؛ إذ يتعذر على سبيل المثال أن تستمر عمليات تنظيف الكنائس القديمة إلى ما لا نهاية لكى تضيع التفاصيل المعمارية الدقيقة نتيجة لذلك. وإذا انتقلنا من الماضى إلى الحاضر فسنجد أن الكثير من أعمال التسلية يصل إلينا عن طريق الكمبيوتر، وأن العالم الرقمى أقل افتراضًا مما يظن كثيرون، وأن أحد جوانبه المادية ذلك الاستهلاك الضخم للطاقة المطلوبة لاستمرار عمل العالم الرقمى، وعندما تصبح أجهزة الكمبيوتر قديمة (وهو ما يحدث باستمرار نتيجة تطور أجيالها) يتم التخلص منها مما يضيف المزيد من الأعباء على البيئة الطبيعية. (Hamelink 1999: 101-2)

الثقافة وشئون البيئة مرتبطتان على أكثر من نحو، وإذا أخذنا بالاعتبار نشأة وطبيعة حركة البيئة والساحة الثقافية العامة فسنجد أنه لا يوجد اتصال مباشر بينهما، بالرغم من أن الحاجة لحماية كل ما هو ضعيف أو هش والخطر الذى يتهدد التنوع فى الطبيعة والفنون والآداب، كل ذلك يحتم عليهما أن يوحدا جهودهما والتعاون معًا. هذا النوع من التحالف يجب ألا يعتمد على محاولة توحيد أو تنميط الذوق، بل ينبغى التأكيد دائمًا على توفير الظروف الضرورية للتنوع الثقافى والبيئى، كما يجب التخلص من المفهوم الخطأ، وهو أن الفنون والآداب ديكور فى ذلك الجهد المبذول لحماية البيئة. يجب أن يكون الهدف المنشود هو التخلص من كل التوجهات الضارة فى المجالين، والأسهل

هو أن نشرح للناس أن هناك مشكلات وهموماً مشتركة، بدلاً من محاولة إقناعهم بسوء الأوضاع فى مجال معين، وخاصة إذا كان هذا المجال هو الذى يحقق لهم سعادة كبيرة.

من الخطأ أيضًا أن نتوقع قيام الفنانين والمبدعين وحدهم - وبالاعتماد على أنفسهم فقط - أن ينظموا حركة ثقافية مضادة لتطورات العولمة الضارة بشكلها الحالى، أولاً، لأن معظم الفنانين ليسوا مُنَظِّمين جيدين بطبيعتهم، وثانيًا: وهو الأهم أن كلاً منهم لابد من أن يكون مقتنعًا بأن المجتمع الديمقراطى يتطلب تنوعًا ثريًا فى أشكال التعبير الفنى، ومن الواضح أن حركة البيئة فى حاجة إلى وجود نظير لها فى المجال الثقافى. هذا التحالف المنشود بين الحركات البيئية والثقافية لابد من أن يعمل على مستوى الكرة الأرضية إلى جانب العمل الإقليمى والمحلى... ولكن ماذا عن الأجندة اللازمة لذلك؟ الأجندة هى إحياء وصيانة التنوع، وحماية واحترام كل ما يستحق الحماية بيئيًا وثقافيًا، وكما يقول «ستيڤن فيلد - Steven Feld»: «كل بادرة ضعف فى التنوع على كوكب الأرض مرتبطة بضعف وتآكل التنوع الثقافى واللغوى والفنى». (Feld 1995: 120)

هوامش الفصل العاشر

1) Pamela Constable, "Obliteration of Buddhas Signals Preeminence of Taleban Hardliners", International Herald Tribune, 21 March 2001; Françoise Chipaux, "La destruction des bouddhas ne fait pas l'unanimité chez les talibans", Le Monde 13 March 2001; see also Flandrin 2001.

2) Molly Moore and Pamela Constable. "Muslims Cry Out Over Taleban Destruction of Buddhas", International Herald Tribune, 12 March 2001.

3) Henri Thincq, "L'image dans l'Islam un statut controversé. Le Coran prescrit la lutte contre les idoles, mais les icônes et autres représentations peuvent servir de supporte à la parole divine", Le Monde, 13 March 2001.

4) Koïchiro Matsuura, "Les crimes contre la culture ne doivent pas rester impunis", Le Monde, 16 March 2001.

5) Interview with Saïd Zulficar, secretary - general of Patrimonie sans Frontières, "Trop d'intérêts et financiers parasitent les efforts de l'Unesco", Le Monde, 13 March 2001.

6) Gilbert Roux, "Je préconise l'ethnomusicologie d'urgence pour ces musiques de tradition orale' Le Monde, 30 Septemper 1997.

7) "Catalaanse taalstrijd veroorzaakt woede bij bioscopen en publiek", De Volkskrant, 4 July 1998.

8) Marc Crispin Miller, "The Crushing Power of Big Publishing", The Nation, 17 March 1997; see also Crispin Miller (1997: 119).

الفصل الحادى عشر

حرية التعبير مقابل المسئولية

إنتاج الخطاب... دائمًا تحت السيطرة!

وصفنا الفنون والآداب فى الفصل الأول من هذا الكتاب بأنها ساحة لحياة إنسانية مليئة بالصراع والنزاع والمخاطر، ولذلك ليس من الغريب أن يكون موضوع تقييد أشكال التعبير الفنى من الموضوعات الشائكة؛ فالوسائل التى يتواصل بها الناس قد تتجاوز حدود ما يراه الآخرون مقبولاً، ومما يزيد المسألة تعقيداً أننا لا نستطيع أن نقسم العالم إلى أخيار يدافعون عن حرية التعبير فى كل الظروف، وأشرار يرون ضرورة فرض قيود على التواصل الإنسانى على ضوء اعتبارات اجتماعية أو ثقافية أو دينية مثلاً. لنحاول إذن المحافظة على التوازن فوق ذلك الحبل المشدود بين الحرية والحماية عن طريق بعض الأمثلة.

الحقيقة أن كلاً منا يعتقد أن هناك أشياءً معينة ينبغى ألا تُقال أو أن يتم تصويرها أو التعبير عنها بالرقص مثلاً، وفى الوقت نفسه يشعر كل واحد منا أيضًا أن هناك أشكالاً للتعبير الثقافى أفضل من غيرها، وأنه لابد من إتاحة الفرصة أمامها لكى تنتقل. هذه الآراء والمشاعر ليست شأنًا فرديًا فحسب، وإنما تشترك فيها جماعات كثيرة وجماعات بعينها، كما أنه من المهم أن نؤكد أن مساحة الحرية أو التقييد تتوقف على من يملك سلطة السماح أو التقييد والقمع فى لحظة معينة.

يرى «ميشيل فوكو – **Michel Foucault**» أن إنتاج الخطاب فى أى مجتمع يخضع فى اختياره وتنظيمه وتوزيعه لإجراءات معينة **(Tomlinson 1991: 9)**، ويعلق «چون توملينسون – **John Tomlinson**» على ذلك بأ «فوكو» يريد أن يقول إن «الخطاب أصلا لانهائى أو غير محدود»، وإنه «يتوالد أو يتكاثر على نحو لانهائى». أى شىء وكل شىء يمكن أن يقال، ولكن المجتمعات تقوم بتنظيم هذا التوالد أو التكاثر الفوضوى وضبطه بوسائل مختلفة للاحتواء، وأحد الوسائل أو الممارسات هى «الحظر» **(p.9)**، ولكن لعل أكثر الممارسات التى يشير إليها «فوكو» إثارة للاهتمام هى تلك التى تنظم

وتضبط الخطابات وكأنها منبثقة من داخلها، لا تحظرها وإنما تضعها تحت مراقبة واختبار مبادئ تنظيمية معينة».

الحظر وغيره من أشكال الاحتواء والتقييد هو موضوع الصفحات التالية. صحيح أن حرية التعبير مبدأ بالغ الأهمية، إلا أنه قد تكون هناك قيم أخرى تجعل من المحبذ كبح الذات فى بعض الأمور عند رسم لوحة أوكتابة نص أو تصوير فيلم، وأنا هنا أختلف مع «سلمان رشدى» عندما يشير إلى حرية التعبير، ويقول إنه بدون الحرية فى الانتهاك و«بدون الحرية فى التحدى، حتى فى هجاء كل الثوابت بما فى ذلك الأفكار الدينية التقليدية، لن يكون هناك وجود لحرية التعبير، لا يمكن سجن اللغة والخيال، وإلا فإن الفن سيموت، ومعه جزء من الإنسانى فيناً» (Rushdie 1992: 396)، وبالرغم من ذلك فإننى أستطيع أن أقول إن احترام أفكار الآخرين ومعتقداتهم يجعلنا إنسانيين أيضًا، أما ما يجعلنا أكثر إنسانية فهو عدم اللجوء إلى الإثارة والتحريض على قتل الآخرين، عن طريق الوسائل الفنية أو غيرها مثلاً.

إلا أننى أتفق فى الرأى مع «رشدى» على أن الجدل حول عمله والفتوى الإيرانية التى تهدر دمه، ينبغى ألا ننظر إليه باعتباره صراعًا بين الحريات الغربية والقمع الشرقى. إنهم «فى الغرب يتبجحون بالحرية، ولكن هناك أقليات كثيرة - عرقية وجنسية وسياسية - تشعر بالإقصاء عن هذه الحريات، بينما فى تجربتى مع الشرق، من تركيا وإيران إلى الهند وباكستان، وجدت الناس يتطلعون إلى الحرية، مثلهم فى ذلك مثل أى تشيكى أو رومانى أو ألمانى أو هنغارى أو پولندى». (Rushdie 1992: 396)، وقد يبدو من الواضح هنا أننا نناقش قضية بالغة التعقيد لا يوجد لها إجابات أو حلول سهلة، ولذا ربما تكون بعض الأمثلة ضرورية لكى توضح لنا التناقضات التى هى جزء من الواقع.

«موريس هانسن - Moraeus Hanssen»، مديرة شركة السينما الأهلية فى أوسلو بالنرويج، وهى فرع تابع لحكومة المدينة المالكة لدور السينما فى أوسلو (31 سينما)، لابد من أن توافق على أى فيلم تجارى قبل عرضه وذلك لأنها حريصة على الصحة النفسية لشباب النرويج، كما تقول: «الجمهور عندى أهم من الأفلام؛ لأن هذه الصناعة يمكن أن تكون مدمرة، إنك تعيش مرة واحدة، وأنا لا أريد أن يضيع الناس

وقتهم فى مشاهدة أفلام سخيفة ملأى بالعنف والجنس الفج». المسئولون النرويجيون يصفون سياستهم بالنسبة للسينما بأنها تقدمية وليست متخلفة، ويتمنون أن تهز مسلسلات إطلاق النار فى المدارس ضمائر المشرعين الأمريكيين لكى يتخذوا خطوات لإيقاف فيضان صور العنف فى السينما وغيرها من الوسائط. وفى الوقت الذى تقر فيه «هانسن» بصعوبة إثبات العلاقة بين أفلام العنف والسلوك العنيف، وتعترف بأن الشبان يدركون استخدام التكنولوچيا فى ذلك، فهى ترى أيضاً أنهم فى حاجة إلى من يرشدهم إلى الجيد ويدلهم على الحقيقى والجميل، وتعلن «أنا ضد الرقابة، أنا بمثابة محرر»[1]، وسوف نعود لاحقًا فى هذا الفصل إلى موضوع كبح العنف.

دعنا ننتقل إلى مكان آخر من العالم، وبالتحديد إلى «إندونيسيا» حيث اللونجسر (Longser)، أحد أشكال المسرح التقليدى، و «LAP» (أو مشروع LAP) وهى إحدى الفرق المتميزة فى تحديث هذا الفن. فى سنة 1997 تم إلغاء عقد للفرقة مع شركة «إندوسيار – Indosiar»، وهى شركة تلفزيونية تجارية فى إندونيسيا، لماذا؟ طُلِبَ من الفرقة أن «تنظف» مسرحياتها من كل ما يتعرض للعرقية والدين والجنس والطبقة الاجتماعية، وأن تكون العروض عبارة عن قصص خالية من أية إشارات سياسية. حدث ذلك فى آخر أيام نظام «سوهارتو – Suharto»!

وبعد سقوط «سوهارتو»، حدث شىء لافت يستحق التوقف عنده، بالنسبة لفرقة «LAP». قامت الفرقة «بإعادة تدوير» القصص القديمة، مع إدخال تعديلات طفيفة عليها، فعلت ذلك بدلاً من استغلال حرية التعبير الجديدة وغياب الرقابة الصريحة لكى تكون سياسية «بحق»؛ والسبب أنها اكتشفت أن مسرحياتها أصبحت أكثر رواجًا وشعبية. حدث ذلك بينما كان المتوقع أن تعود الفرقة إلى مشروعها الحقيقى (وهو الالتزام بقضايا إندونيسيا المعاصرة، سياسيًا واجتماعيًا)، ويعلق «يورجن هيلمان – Jörgen Hellman» على ذلك بقوله «إن ذلك لا يمكن أن يعزى لأسباب تجارية؛ حيث إن الفرقة لم تحقق كسبًا ماليًا كبيراً من عروضها». أحد التفسيرات التى كانت تتردد هو أن الفرقة ربما كانت تمر بحالة من الجمود أو القلق بالنسبة للتأليف والأداء، وإن كان «هيلمان» لا يرى ذلك تفسيراً مقنعًا لفقدان الفرقة لحماستها وطاقتها. «فيما بعد، وفى جميع الحوارات التى تمت مع فنانين من الفرقة وغيرهم، كانت هناك كلمة معينة تتكرر هى «Bingung» أى «الارتباك» فى إشارة إلى الوضع الجديد بعد سقوط الدكتاتورية

مباشرة، وما حدث هو أن الفنانين «كانوا يلاحظون أن هناك قضايا بعينها من الصعب أن توضع على المسرح، وخاصة تلك التى تتناول العرق والدين، فقد أصبح الأمر أكثر حساسية من ذى قبل»، وأن الصراعات التى يمكن أن تدور فى هذه المنطقة تضر بعمليات التطبيع فى إندونيسيا. والنتيجة، هى أن «LAP» أصبحت أكثر ترددًا فى تناول مثل هذه القضايا، هذا «الارتباك» جعلهم يتحولون إلى ما يرضى الناس». (Hellman 2000)

فى أوائل التسعينيات، وهو يبدأ عملياته فى آسيا، كان «روبرت ميردوخ – Rupert Murdoch» صاحب الصناعات الثقافية العملاقة، يقول إن تكنولوچيا الأقمار الاصطناعية تمثل خطرًا، مؤكدًا، على الأنظمة الشمولية فى كل مكان وعلى قدرتها على الرقابة. كان قمر «ميردوخ» يبث نقد الـ «BBC» اللاذع لزعماء الصين السفاحين، ويقول «روبرت شيريل – Robert Sherrill» «إن السفاحين – الذين كان «ميردوخ» يتوق لأن يتعامل معهم – ضجوا بالشكوى، فتصرف بشكل جاء طبيعيًا وهو طرد الـ «BBC» من الأثير»[2]. ولكن لماذا يعتمد مشغلو الأقمار الاصطناعية على الحكومات التى لم تعد أكثر واقعية من التكنولوچيا؟ هذه الظاهرة يحللها «كريستوفر هيرد – Christopher Hird» فيقول إن هناك أولاً: «صعوبة حقيقية فى قياس الجماهير – الذى لابد من أن تقوم به فى النهاية لإغراء المعلنين بخدماتها، وثانيًا – وهو الأهم – أنهم من أجل الخدمات المدفوعة الثمن التى يخططون لها فى المستقبل يجدون أنفسهم فى حاجة إلى أمرين: شبكة «كبل» منظمة جيدًا أو بث مباشر إلى المنازل، ولتحقيق ذلك لابد من تعاون الحكومة معهم». (Hird 1994: 34-5)، وهنا تلتقى مصلحة شركات الأقمار الاصطناعية مع مصلحة السياسيين. الصينيون، على سبيل المثال، يعترضون على الأطباق اللاقطة لصعوبة السيطرة عليها، والتكتلات الثقافية العملاقة تخشى أن تُسَهِّل الأطباق عملية فك التشفير وحرمانهم من عائدات مهمة، ولذلك يفضل الطرفان «الكبل»، وفى الوقت نفسه يختفى من الوجود حلم الاتصال الذى ينجو من الرقابة.

وهناك تناقضات غريبة أخرى؛ إذ تقول «ماريلين فرنش – Marilyn French» – وهى مندهشة – إن الحكومة الهندية على سبيل المثال تراقب المحتوى السياسى للأفلام وتمنع مناظر ممارسة الجنس والقبلات، بينما تسمح بعمليات الاغتصاب على الشاشة. (FRench 1993: 178-9)، ومن المثير للدهشة كذلك ذلك الرفض العام والاحتجاج الشعبى الواسع على تنظيم مسابقة ملكة جمال العالم فى الهند فى سنة

1996، لأن الناس كانوا يعتبرون تقديم النساء بتلك الصورة شيئًا يدعو للخزى والعار.

من كل هذه الحالات، والقائمة لا تنتهى، يتضح أن ما يعرض أو لا يعرض، وأن ما ينشر أو لا ينشر هو نتاج عملية تدخل فيها المصالح المختلفة والمتعارضة والمواقف الأخلاقية وبنية السلطة. ويتحدث «تود چتلن – Todd Gitlin» عن العملية باعتبارها سلسلة من آلاف القرارات الصغيرة يتخذها ألوف الأشخاص بشأن ألوف القصص (Gitlin 1997: 8)، وهناك نتيجتان لذلك، أولاً: المسئولية إزاء قضايا حرية التعبير والقمع والرقابة تتوزع، ولا تصبح الرقابة من أعلى هى التى تهمنا فقط، وكما يشير «چتلن» أيضًا فإن «المسئولية» ليست لعبة التكتلات الاحتكارية (p.12)، وبالتالى تكون النتيجة الثانية، هى ضرورة تناول موضوع حرية التعبير فى أطر أوسع؛ لأنه لا يمكن أن يكون مطلقًا، لماذا، مثلاً، يجب أن يتمتع الكلام التجارى مثل الإعلان بالحرية نفسها التى نطلبها للصحافة، كما هو الحال فى الولايات المتحدة؟ (McChesney 1997: 48). لابد من أن نطلب من الرسائل التجارية درجة أعلى من المسئولية، وذلك لأن الإعلانات بطبيعتها لا تقول إلا بعض جوانب الحقيقة، كما أن من مصلحة الجمهور أيضًا ألا يُوَاجَه فى كل مكان وفى كل لحظة من اليوم بالدعاية التجارية.

إن ضرورة احترام أفكار الآخرين ومشاعرهم قد تتطلب أن يكبح الفنانون جماح أنفسهم. ليس كل ما يمكن أن يُقال ينبغى أن يُقال. «إدواردو جاليانو – Eduardo Galeano» كاتب أمريكا اللاتينية، يعتبر الكاتب الذى يظن أن لديه حصانة ويستطيع أن يقول أى شىء، جدير بالازدراء: «كلنا مسئولون عما نقول وعما نفعل». (Steenhuis 1990: 159)

«أرسولا أون – Ursula Owen» من مجلة «Index on Censorship» تصف لنا المأزق الذى ينبغى أن نفكر فيه باستمرار، وتستخدم لذلك خطاب الكره والبغض كمثال توضيحى. تقول: «الكلمات يمكن أن تتحول إلى طلقات رصاص، كلام الكره والبغض يمكن أن يقتل ويشوه، مثلما يمكن أن تفعل الرقابة بالضبط، لذلك باعتبارنا خصومًا للرقابة ودعاة لحرية التعبير لابد من أن نسأل: هل هناك لحظة تصل فيها التراكمات الكمية لخطاب الكره والبغض إلى الدرجة التى يمكن أن تغير بشكل كيفى أساليب تعاملنا معها؟»، وتتساءل ما إذا كانت هناك لحظة «ينبغى أن نتدخل فيها عند نقطة ما

فى هذه السلسلة الممتده بين التعبير عن الكره والقبح والمؤسسة الناجحة لدى جماعة أو مجتمع تتجلى فيه ثقافة الكراهية ويصبح فيه المحرضون على البغض هم المصرحون به... بل يصبحون السلطة نفسها؟» (Owen 1998)

السؤال الجدير بالبحث هو: ما نوع التدخل الواجب؟ ومن الذى يستطيع أن يقوم بذلك؟ ولنواصل مثال خطاب الكره والبغض: هل بالإمكان مراقبته؟ وهل من الحكمة أن نفعل ذلك؟ أم يكون الأكثر جدوى وتأثيراً العمل على زيادة الوعى العام بأن خطاب الكره وحديث البغض تدمير للديمقراطية، وأن تلك هى الخطوة الأولى فى اتجاه التصفية المادية لأفراد وجماعات من الناس يعتبرهم البعض «العدو»؟ نشر هذا الوعى من شأنه أن يضعف المناخ الذى تتكاثر فيه هذه الأحقاد إلى حد كبير، كما أن التصدى لمثل هذا المأزق ليس أمراً سهلاً، وهو يتوقف على الوضع الفعلى (التاريخى) فى أى مجتمع. قد تكون بعض أشكال الخطاب أو التعبير أقل إساءة من أحاديث الكره والبغض المباشرة والصريحة، ولكن ما رأيك مثلاً فى الفنانين أو الممثلين الذين ينشرون عادة إهانة الناس والإساءة إليهم ويشيعون الإسفاف والابتذال؟ يمكن القول بصفة عامة إن بالإمكان حسم مثل هذه القضايا عندما تكون أعداد كبيرة من الناس مستعدة لمناقشتها على نحو جاد وبناء، ويصبح هناك رأى عام متقدم يرفض مثل هذه الأساليب الرديئة فى الاتصال.

فى خريف 1997 أثار معرض بعنوان: «إحساس: فنانون شبان من مجموعة ساتشى» أقيم فى «رويال أكاديمى» فى لندن، أثار ضجة كبيرة بسبب إحدى اللوحات، التى كانت تحمل عنوان «ميرا – Myra» للفنان «ماركوس هارفى – Marcus Harvey» كانت اللوحة تصور «ميرا هيندلى – Myra Hindley» وهى المرأة التى أقدمت بكل وحشية على قتل عدد من الأطفال فى الستينيات. المشاهدون الذين أصابهم عرض اللوحة بالفزع قاموا بتلطيخها بالأصباغ (See Stallabras 1999: 201-10)، إلا أن المعرض اجتذب عدداً كبيراً من الجمهور؛ فهل حدث ذلك لأن الفنان تعمد الإثارة والاستفزاز؟ يقول الفيلسوف «جير جروت – Ger Groot» إن الفن المعاصر جعل من المزج بين الرعب والجمال موضوعاً مهماً، وأصبحت معايير تقدم الفن الحديث، بالنسبة للنقاد والجمهور على السواء، تنحو إلى تقدير قدرته على التخريب والهدم، كما يرى

«جروت» أن هذه الظاهرة ليست جديدة، فهى بدأت مع الحركة الرومانسية، وكانت تعبر أثناء الحرب العالمية الأولى عن الواقع القاسى الكامن تحت القشرة المتفائلة لحركة التنوير، وبعد ذلك عرفنا كل شىء عن الفوضى والعنف واللامنطق فى القرن العشرين المتحرر من الوهم، ولذلك فإن الفنان الذى يَدَّعى أنه يخبرنا عن الرعب وعن الجوانب المفزعة فى الحياة، إنما يعرض علينا ما نعرفه بالفعل. لم يعد الفن يكشف عن الألم، وإنما أصبح يكرره، وأصبح الأمر ينطوى على مفارقة تاريخية لتصوير العدوان والخراب، وهذا لا معنى له فى نظر «جير جروت».

ولكنه يقول أيضًا إن تلك ليست الكلمة الأخيرة فى الفن؛ فالفن قادر على خلق صدقه الخاص، ولذلك لابد من أن نبنى وننمى وعيًا عامًا بأن فكرة أن الفن لابد من أن يكون صادمًا هى فكرة عفا عليها الزمن، فليتوقف الفنانون عن عرض القسوة والعنف. فى هذا المناخ الذى يشيع اليأس بين جنباته هناك موضوع جديد، يمكن أن يقدمه الفنانون للعالم كما يقول «جير جروت»، وهو كيف نتصالح مع أنفسنا ومع الحياة، كما أن لديهم فرصة فريدة لكى يؤكدوا أن «الحياة جديرة بأن تعاش، رغم كل شىء»(3).

المجال الرقمى ليس كما يبدو

كيف نضمن أن تتحقق الحرية على طريق المعلومات الرقمية، مع حجب المواد الفنية غير المرغوب فيها التى يمكن أن تكون - فى الوقت نفسه - محظورة فى المجتمعات «العادية»؟ كيف يمكن التوفيق بين الحرية والحماية فى هذا المجال الجديد؟

لقد سبق أن أشرنا إلى أن وسائل الاتصال الحديثة توفر فرصًا ممتازة للالتفاف على القوى المسيطرة التى تتحكم فى إنتاج وتوزيع الفنون والآداب. الفنانون يستطيعون أن يتتبعوا جماهيرهم المحتملة، كما يمكنهم تنمية الأسواق الملائمة لأعمالهم وإبداعاتهم، على أن اتساع نطاق حرية التعبير سلاح ذو حدين؛ ذلك لأن الإنترنت أيضًا مرفأ للجانحين والإرهابيين والمتطرفين السياسيين وتجار السلاح غير الشرعيين وللفحش والبذاءة وخطاب الكره العرقى.

كل مجتمع من المجتمعات يستهجن أشكالاً معينة للاتصال ويسمح بغيرها، والفنون والآداب هى فى القلب من ساحة الصراع أو هذا المعترك الرمزى، ويظل

السؤال الكبير هو: كيف يمكن حل هذا الصراع فى المجال الرقمى، فى الوقت الذى بات فيه من الواضح أن الاعتقاد بأن الإنترنت ستكون دائمًا ساحة للحرية، ليس سوى وهم. لا يمكن تصور أى شىء بشكل واقعى فى العالم الرقمى. وهو ليس أرض الأحلام، وإنما عالم تلعب فيه المصالح المالية والاقتصادية والثقافية أدوارًا كبيرة كما فى العالم «العادى» تمامًا، وتدور على الإنترنت أحداث وأشياء وأشكال للاتصال لا يمكن أن تسمح بها فى بعض المجتمعات. لماذا يحدث ذلك؟ إذا كنا نقبل بضرورة وجود الحرية والحماية – وأنا أقبل ذلك رغم غصة فى القلب – سيكون السؤال التالى هو كيفية تنفيذ ذلك بشكل مجدٍ.

يقترح «آدم نيووى – Adam Newey» الذى عمل لفترة فى Index on Censor-ship – أن تكون مسئولية الاختيارات الأخلاقية بخصوص ما يمكن قراءته وما يمكن تجنبه، فى يد الأفراد. «الاعتماد على الأفراد وليس على الحكومة فى اختيار محتوى ما يتلقونه هم وأسرهم، يُرَشِّد حقوق حرية التعبير لدى البالغين» (Newey 1999: 35)، وهذا قد يروق لكثيرين، ولكن ليس بشكل مطلق. ليس هناك شك فى أننا جميعًا، فى حياتنا العادية، نفضل أن تكون لنا حرية الاختيار، ولكن كل مجتمع له قوانينه التى لا تسمح بأشكال معينة للتعبير، سواء رضينا أو لم نرض بالتشريعات الخاصة بذلك، ولذلك فإن اقتراح «آدم نيووى» بأن يحاول الناس إيجاد طريقة للتحكم فى ما يدخل إلى المنزل عن طريق الإنترنت، هذا الاقتراح لن يحل المشكلة. وهو يلحق ذلك بـ«فلاتر – Filters» منقية، كما فعل الرئيس الأمريكى «بيل كلينتون» أو بما يطلق عليه «حدائق مسورة»، و«المستخدم يعرف أن لا خطورة فى أن يقع مصادفة على أحد مواقع البورنو مثلاً» (p.33). فى كثير من المجتمعات، ولأسباب جيدة، ليس مسموحًا بإنتاج أو توزيع أو شراء المواد الإباحية ولابد من أن يطبق هذا النوع من التشريع فى المجال الرقمى أيضًا، ولمَ لا؟ إذا كانت هناك أشياء معينة ليس مسموحًا بها فى مجتمع ما، فلا يكفى أن نقول إن الأفراد يستطيعون حجبها إذا أرادوا، وكما تقول «إيزابيل فولك – بيروتن – Isabelle Falque- Pierrotin» فإن «التنظيم الشخصى لا يحل محل القانون»، والواجب بالتالى هو العمل على أن تكون مبادئ القانون أكثر وضوحًا فى كل الأوساط[4].

حدث ذلك فى فرنسا، أو على الأقل شرعوا فيه، ففى أواخر سنة 2000 قضت المحكمة بأن تبذل مؤسسة «.Yahoo! Inc» المسئولة عن تشغيل الشبكة الشهيرة، كل ما فى وسعها لإعاقة دخول المستخدمين الفرنسيين إلى المواقع التى تبيع التذكارات النازية، وقد علقت «إنترناشنال هيرالد تريبيون»، على ذلك بأنه بمثابة اعتداء على المدافعين عن حرية استخدام الفضاء الرمزى: «الفرنسيون يتجرأون لتقييد التعبير على موقع شبكة أمريكية يستخدمه أساساً أمريكيون، ولكن الفرنسيين يقولون إن نشر هذه المادة عمل غير قانونى - حسب القانون الفرنسى - ولذلك لابد من منع المواطنين الفرنسيين من مشاهدتها على الإنترنت»[5]. كما طُلِبَ من Yahoo! أن «تنقى»» موقعها، بما يعنى أنها يمكن أن تقسم الشبكة إلى قطاعات جغرافية، وتنظم كل جزء بشكل مستقل، فإذا كان بالإمكان تقسيم الشبكة على هذا النحو، تصبح السيادة الوطنية ممكنة... هكذا فجأة، كما ذكرت «إنترناشنال هيرالد تريبيون»، إلا أن «الفرنسيين لا يستطيعون أن يمارسوا ضغوطهم على جامعى التذكارات النازية المجهولين الذين لا يهمهم خرق القانون الفرنسى، بينما يستطيعون الضغط على اللاعبين الدوليين مثل -Ya hoo!، وبذلك يرشون أعداءهم الحقيقيين»[6].

فجأة، بدأت شبكة الإنترنت، التى تبدو بلا حدود، تصطدم بحدود حقيقية؛ فقد ظهرت مؤخراً فى كل من ألمانيا وإيطاليا، حالات مشابهة عندما ارتأى القضاء أن الحدود القومية تنطبق كذلك على العالم «الافتراضى».

> توجد الآن تكنولوچيا جديدة تدعم المنازعات القانونية، وتجعل بالإمكان مراقبة ورصد ما يحدث على الإنترنت؛ ففى العام الماضى وصلت إلى الأسواق برامج يمكن عن طريقها تحديد موقع من يدخلون إلى الشبكة، وبتحليل حركة الإبحار على الإنترنت يمكن تحديد الدولة، وأحياناً المدينة التى يقوم منها شخص ما باستغلال الفضاء الرمزى على هذا النحو[7].

والواضح أن الخطوة التالية فى التكنولوچيا سوف تجعل الفرد المستخدم للإنترنت فى بقعة الضوء، ولذلك نتائج بالغة الأهمية؛ فهو - من منظور ديمقراطى - يعنى أنه لابد من وجود قوانين دقيقة تحدد من له حق اقتحام خصوصية الناس، كما

أنه لابد من أن يكون للقضاء دور مهم فى هذه المسائل الشديدة الحساسية. والحقيقة أن هناك معركتين لابد من خوضهما الآن: الأولى هى ضمان الخصوصية وحماية حرية الاتصال، والثانية هى كيفية تطبيق قوانين ونظم كل مجتمع على الإنترنت، فيما يتعلق بأشكال الاتصال التى لا يسمح لها.

لقد بات من الواضح أن مقدمى الخدمة لا يمكن أن يَدَّعوا أنهم مجرد ناقلين لها؛ فهم يسيطرون على المنافذ التى تأتى منها الرسائل، وفى الوقت نفسه قد يكون من الحكمة أن تنشئ الدول مجلسًا مستقلاً للمجال الرقمى يقوم بالإشراف على تطبيق القانون وأحكام القضاء المتعلقة بالإنترنت. إن وضع ضوابط منظمة للإنترنت على المستوى العالمى أمر ضرورى، ولا يكفى أن نقول إن أصحاب الشبكة الذى يقومون بتشغيلها من فوق أراضٍ وطنية، مسئولون عن محتواها وما يمرر عن طريقها. وبالرغم من ذلك – من ضرورة التدخل على المستوى العالمى – فإن الأمم المتحدة، وهى المؤسسة المناسبة لتناول مثل هذا الأمر، لم تعد مهيأة سياسيًا حتى لمجرد مناقشة – دعك من تنظيم – الخلل الموجود فى العالم بالنسبة لإنتاج وتوزيع المواد والقيم الفنية والأخبار والمعلومات، وربما تكون مناقشة مفتوحة فى الجمعية العامة لقضايا الحرية والسيطرة فى مجال الوسائط الرقمية وقنوات الاتصال الجديدة، ربما تكون خطوة إلى الأمام فى هذا الاتجاه.

هوامش الفصل الحادى عشر

1) Moraeus Hanssen, "Not Coming Soon in Oslo: Movie Violence", International Herald Tribune, 9 July 1999.

2) Robert Sherrill, "Gitizen Murdoch. Buying His Way to a Media Empire", The Nation, 29 May 1995.

3) Ger Groot, "Kunst in tijden van Dutroux", De Groene Amsterdammer, 22 October 1997.

4) Isabelle Falque - Pierrotin, "Quelle régulation pour Internet et les réseaux?", le Monde, 2 December 1999.

5) "National Sovereignty Wins One Against the Worldwide Net", International Herald Tribune, 28 November 2000.

6) Ibid.

In November 2001 a federal judge in the USA ruled that Yahoo! Inc. did not have to comply with the French order because the First Amendment of the US Constitution protected content generated in the United States by American companies from being regulated by authorities in countries that have far more restrictive laws on freedom of expression (International Herald Tribune, 9 November 2001).

7) Lisa Guernsey, "Law's Long Arm Reaching onto the Net. As Tracking Gets Easier, More Judges Decide National Rules Apply Online", International Herald Tribune, 16 March 2001.

لحن الختام

كل الأشياء القيمة لا تجد من يحميها:

استراتيچيات للحركات الثقافية

يقول الشاعر الهولندى «لوسبيرت – Lucebert»:

«كل الأشياء القيمة... لا تجد من يحميها». وبالرغم من صدق هذه الكلمات، لابد من أن نبذل كل ما فى وسعنا لحماية كل ما هو قيم فى الفنون والآداب، وما فعلته فى هذا الكتاب هو أننى حاولت أن أحدد نقاط الضعف فى خطوط الدفاع عنها، وأن أقدم بعض الأفكار والاقتراحات لحماية التنوع الثقافى وتنميته بما يحقق خير الفنانين والجمهور بشكل عام.

أعرف جيداً أن محاولتى سباحة ضد التيار، وأن هذا التيار هو الليبرالية الجديدة، بالرغم من أن أعداداً متزايدة من الناس قد بدأوا يقولون بعد «سياتيل» و«بورت أليجرو» و«چنوة» و«كانكون» إن العالم ليس للبيع، وأن بالإمكان صنع مستقبل بديل، وفى الحركات المعارضة للعولمة الليبرالية الجديدة لا نلمس وجوداً بارزاً للقطاعات الثقافية والفنية فى مجتمعاتنا، وهو الوضع الذى ينبغى تغييره لكى يحل محله حركات ثقافية تستطيع أن تفكر، وأن تتناول الأمر على نحو استراتيچى، وعن طريق العودة السريعة لبعض الموضوعات التى عرضنا لها فى الكتاب، أطرح هنا بعض الأسئلة التى قد تساعد فى بلورة استراتيچيات، دفاعاً عن التنوع الثقافى وصيانة له.

فى السبعينيات وأوائل الثمانينيات طالبت الدول غير الغربية من خلال منظمة «اليونسكو» بضرورة إنشاء نظام عالمى جديد للمعلومات والاتصال «NWICO»، لماذا؟ لم يكن هناك توازن فى علاقات الاتصال فى العالم، بل إنه كان – بالأحرى – ضاراً بالدول الفقيرة كما قالوا آنذاك، ثم تفاقم الأمر بأن انسحبت الولايات المتحدة من «اليونسكو» فى الأول من يناير عام 1985، وتبعتها بريطانيا وسنغافورة، ولم تعد «اليونسكو» منبراً لهم يدافعون منه عن حرية التدفق الحر لعمليات الاتصال؛ لأن الضمان الوحيد لذلك فى نظرهم هو قوى السوق.

فى الوقت نفسه، نقلت الدول الغربية الثقافة والاتصال إلى المجال الذى كانت فلسفة التجارة الحرة قد بدأت تزدهر فيه وهو «الجات - GATT» - التى ستصبح فيما بعد منظمة التجارة العالمية واتفاقياتها المعروفة «GATT» و«GATS» و«TRIPs» سنة 1995، وهنا سيبذلون قصارى جهدهم لضبط الأسواق وتنظيمها بما يسهل للتكتلات الاحتكارية العملاقة توزيع وترويج منتجاتها والسيطرة على الأسواق الثقافية فى العالم، وسرعان ما اتضحت أهداف هذه الجهود. هناك مئات الألوف من الفنانين والمبدعين فى العالم، لكن الأمر يزداد صعوبة أمامهم لكى يصلوا إلى الجماهير وأن يصبحوا معروفين، أو أن يقوموا بدور فى الاتصال الثقافى وهو ضرورى فى أى مجتمع ديمقراطى. لقد استولت التكتلات الثقافية العملاقة على الساحة.

كرد فعل لهذه السيطرة الاحتكارية، برز مفهوم التنوع الثقافى فى منتصف التسعينيات، حيث هناك ضرورة كبيرة - من منظور ديمقراطى - لوجود تعددية واضحة فى الفنون، والفنانين، وأصحاب وسائل الإنتاج والتوزيع والترويج الثقافى، بالإضافة إلى أن الإعلان العالمى لحقوق الإنسان يلزم الجميع بإتاحة الفرصة أمام كل من يريد الوصول إلى وسائل التعبير الفنى والإسهام فى الحياة الثقافية لمجتمعه، وهى حقوق ينبغى ألا تكون تحت سيطرة أصحاب ومدراء عدد محدود من المؤسسات الثقافية.

ومرة أخرى أصبح التنوع الثقافى موضوعًا للحوار والجدل فى منتصف التسعينيات فى كثير من المجتمعات، وليس فى إطار منظمة «اليونسكو» فقط، التى أصدرت بالاشتراك مع الأمم المتحدة تقريراً بهذا الشأن بعنوان «تنوعنا الخلاق» (1995) تبعه مؤتمر فى «ستوكهولم»، حيث تم تبنى برنامج «اليونسكو» بسياسات التنمية الثقافية. (2 ابريل 1998)، وفى الثانى من نوفمبر 2001 تبنت «اليونسكو» إعلانا عالميا جديدا للتنوع الثقافى بالإضافة إلى برنامجها السابق ذكره ليكونا دليل عمل لها، وفى شهر اكتوبر 2003 طلبت الجمعية العامة لليونسكو من مديرها العام إعداد مسودة لاتفاقية عن التنوع الثقافى لمناقشتها فى اجتماع الجمعية العمومية فى خريف 2005. وفى ربيع 2004 اقترحت لجنة من الخبراء تغيير المسمى ليكون «اتفاقية حماية وتنمية تنوع المحتويات الثقافية والتعبيرات الفنية»، والواضح أن «التنوع الثقافى» أصبح مطروحًا بقوة على الأجندة السياسية مع بدايات القرن الواحد والعشرين، كما عادت

علاقات القوى الثقافية إلى عمليات اتخاذ القرار فى داخل المنظمة، وقد تناول كثير من الكُتَّاب هذا الموضوع من زوايا مختلفة، على أننا يجب أن نعى أن هناك دائمًا انفصالاً بين التفكير والفعل وبين النظرية والممارسة.

إن اتفاقية لحماية تنوع المحتويات الثقافية والتعبيرات الفنية وتنميتها، ستكون فى حال تبنيها مجرد أداة، وهى أداة مهمة بكل تأكيد، ووسيلة للوصول إلى شىء، وبعد إقرارها والتوقيع عليها ستكفل للدول حق اتخاذ ما تراه وشعوبها كفيلاً بحماية التنوع الثقافى وتنميته، وأهم شىء بداية هو أنها سوف تستطيع عمل ذلك دون تهديد بفرض عقوبات اقتصادية عليها من دول أخرى. الاتفاقية إذن أداة تُمَكِّنُ الدول من تهيئة الظروف الملائمة لازدهار الإبداع الفنى وتنوعه فى مجتمعاتها.

الاتفاقية خطوة، ولكن الشاغل الرئيسى لابد من أن يكون هو الحرص على ألا تطغى قوى السوق على التنوع وعلى المحافظة عليه من خلال سياسات مرنة من الجميع، وهذا لن يتم على نحو تلقائى ولا بمجرد أن تصدر «اليونسكو» وثيقة تقضى بذلك وتنص عليه. لابد من وجود تحركات اجتماعية تدفع الحكومات لتهيئة الظروف الكفيلة بازدهار التنوع بعيداً عن سيطرة التكتلات الثقافية العملاقة، وسواء خرجت اتفاقية «اليونسكو» إلى حيز الوجود أو لا، لابد من أن تكون التحركات الثقافية مؤثرة على الأچندة السياسية لكى لا تقع تحت سيطرة القوى الاقتصادية، وأن يترجم ذلك كله إلى استراتيچيات للعمل وتحالفات ذات نفوذ.

إن تطوير نظريات خاصة بالتنوع لابد من أن يصحبه تفكير استراتيچى وفعل إيجابى من المجتمعات التى تشعر بأن ذلك قيمة جديرة بالدفاع عنها وحمايتها، وهو دور لا يقتصر على الفنانين والمبدعين فحسب، وإنما هو واجب كل المدركين لأهمية الديمقراطية الثقافية، كما أن التفكير الإستراتيچى لابد من أن يصحبه بالمثل أنشطة محددة وأكثر تأثيراً بالإفادة من التحركات التى تعمل على حماية البيئة وتدافع عن المبدأ نفسه وهو التنوع.

إن مهمة الحركات الثقافية أصعب من مهمة الجماعات والحركات التى تعمل على حماية التنوع البيولوچى، إذ من السهل أن يكتشف الناس أن الهواء ملوث أو أن الطعام فاسد أو أن الأشجار تسقط أو أن الطقس يتغير، وفى الوقت نفسه تنهمر

منتجات صناعة التسلية على الناس ويحبونها، فكيف يمكن أن نشرح لهم أن الحوار بشأن التنوع الثقافى لا يسخر من أذواقهم ولا يفسد عليهم متعتهم؟ كيف نجعلهم يشعرون بأهمية وضرورة التنوع الثقافى وتعددية مصادر الإنتاج والتوزيع والترويج للتعبيرات الثقافية؟ كيف نجعلهم يدركون أهمية أن يكون أصحاب المؤسسات والشركات الثقافية مقدرين لمسئولياتهم الاجتماعية والثقافية؟

قد تبدو هذه كلها أسئلة مجردة، إلا أن تأثيرها كبير على إمكانية أو عدم إمكانية تحقق التنوع الثقافى، ولكن كيف نشرح لهم ذلك؟ كيف نقنعهم بأن فى التنوع مكسب لهم؟ لابد من أن تكون الأولوية لهذه القضايا على أجندة الحركات الثقافية وإلا فقد يأتى عام 2005 (أو على الأسوأ عام 2007) لنجد اتفاقية «اليونسكو» الخاصة بحماية وتنمية تنوع المحتويات الثقافية والتعبيرات الفنية كأنها لم تكن.

إن العالمين، البيئى والثقافى، يجب أن يدركا حقيقة أن كثيراً من الناس على مدى العقدين الأخيرين، يؤمنون بفكرة وجود أسواق غير خاضعة لقوانين (وهى أفضل كثيراً .. وطبيعية!) وأسواق منظمة ومنضبطة (لا تهتم باختيارات الجماهير، وربما تمنع حرية التعبير)، إلا أننا لابد من أن نتذكر ونُذَكِّر مراراً وتكراراً بأنه لم يكن هناك وجود فى التاريخ لأسواق غير منظمة فى أى مجتمع من المجتمعات. كل الأسواق تخضع للتنظيم والتقنين بما فى ذلك الأسواق الثقافية إذا كنا نركز على موضوع هذا الكتاب، وعندما نلاحظ – على سبيل المثال – كيف كان أصحاب صناعات السينما والموسيقى من بين المشاركين فى التفاوض مع وزير التجارة الأمريكى أثناء مناقشات منظمة التجارة العالمية دفاعًا عن مصالحهم، عندما نلاحظ ذلك سنجد أننا لابد من أن ننسى أسطورة الأسواق غير المنظمة! هذا الوعى يمنحنا حرية التفكير على نحو إيجابى ومنتج بخصوص القوانين والنظم التى تعمل لصالح التنوع الثقافى ولا تعوق حرية التعبير، والحجج التى نسوقها لذلك والقضايا التى يجب التركيز عليها والتحالفات التى ينبغى عقدها.

فى هذا الجزء الأخير من الكتاب، أحاول أن أوجز الخطوات المختلفة التى يمكن أن توضع فى الاعتبار عند التفكير فى استراتيجيات كافية لقبول سياسات التنوع الثقافى وتطبيقها فى أنحاء العالم، أو فى كل دولة على حدة، إن شئنا الدقة، حسب

احتياجاتها، وفى تناغم فى الوقت نفسه مع غيرها من الدول ومشمولة بحماية آليات عالمية.

من أين نبدأ؟ إن الهدف النهائى بالطبع هو أن تقوم الدول القومية بوضع النظم والقوانين الخاصة مثلاً بتنوع أدوات الإنتاج والتوزيع والترويج الثقافى، أو أن تجبر الوسائط والمنافذ الإعلامية المختلفة على أن تقدم التنوع الفنى الموجود فى العالم بالفعل. ولكن هناك عوامل دولية تؤثر بالفعل على هذه الرغبة المحلية؛ فالشركات التى تعوق التنوع الثقافى لها منافذ متعددة فى العالم، كما أن منظمة التجارة العالمية التى تهدف إلى تحرير الأسواق الثقافية أيضًا هى آلية تعمل على مستوى العالم، ولذا فإن أية دولة لا تستطيع بمفردها أن تقاوم ضغوط بعض الدول الكبرى والمنظمات العالمية مثل منظمة التجارة العالمية، ولا شركات الإعلام والتسلية ولا بعض القطاعات من سكانها، وعليه فإن الدول لابد من أن توحد جهودها المشتركة، وأن تتعاون معًا فى اتخاذ إجراءات وضوابط تكفل حماية وتنمية التنوع الثقافى والفنى.

وبمجرد أن ندرك أننا نتناول قضية عالمية تترك آثارًا ونتائج محلية، لابد من أن نبدأ التفكير فى حركة عالمية، منظمة غير حكومية، تحفز وتنسق، ولنفترض أن يكون اسمها – من بين تصورات أخرى طبعًا –: «كل فنون العالم». وهى لابد من أن تكون بالفعل منظمة قادرة على الاضطلاع بمهام كثيرة صعبة سيأتى ذكرها لاحقًا. من الذى سيقوم بتأسيس هذه المنظمة العالمية غير الحكومية؟ فى تصورى أن يكون الآباء المؤسسون هما «الشبكة العالمية للتنوع الثقافى» – International Network for Cultural Diversity – و«التحالف من أجل التنوع الثقافى» – Coalition for Cultural Diversity – وكلاهما شديد الاهتمام بالتعبئة العالمية من أجل عقد اتفاقية للتنوع الثقافى، ولكن لابد منذ البداية من مشاركة مئات المنظمات والشبكات الثقافية من جميع أنحاء العالم فى تأسيس هذه المنظمة العالمية غير الحكومية، وأن يكون لها أفرع منتشرة متنوعة النشاط أشبه بدلتا النهر، فما المهام الإستراتيجية التى يمكن أن تضطلع بها هذه الدلتا الثقافية لصد بحر المصالح الاقتصادية الهائج؟

المهمة الأولى هى جمع معلومات عن شتى الموضوعات، وبالطبع عن الخطوات التى تقوم بها «اليونسكو» والدول الأعضاء بها بخصوص اتفاقية التنوع الثقافى، وما

يدور فى داخل منظمة التجارة العالمية و«الجات – GATT» و«الجاتس – GATS» والـ«تريبس – TRIPs» بشأن الثقافة، وكيف تتعامل منظمة التجارة العالمية مثلاً مع التوصية المنصوص عليها فى المادة 31 من إعلان مؤتمر الدوحة الوزارى (14 نوفمبر 2001) والتى تقضى بضرورة إعادة النظر فى العلاقة بين الاتفاقيات فى مجالات التجارة والبيئة، وهو موضوع بالغ الأهمية بالنسبة للتنوع الثقافى. لابد من بحث عمليات الدمج التى تتم بين شركات الإعلام وشركات التسلية، لمعرفة ما بينها من علاقات، وما تمارسه من نفوذ ومصادر تمويلها وعمليات التكامل الأفقى والرأسى بينها، ولابد من أن يمتد الاهتمام ليشمل أوروبا واليابان وروسيا والعالم العربى والبرازيل والمكسيك والأرچنتين وهونج كونج، أى أنه يجب ألا يكون مقصوراً على الولايات المتحدة فقط، كما ينبغى تحليل نتائج استخدام التكنولوچيات الجديدة على إنتاج وتوزيع وترويج الأعمال الفنية وأشكال التعبير المختلفة، مع عدم التردد فى مناقشة نظام حق النشر المعمول به حالياً، وكيف تحول إلى أداة لحماية مصالح وأعمال التكتلات الثقافية الاحتكارية وضد تنمية التنوع الثقافى.

المهمة الثانية أمام المنظمة العالمية غير الحكومية وأمام كل الشبكات والأفرع التابعة لها فى الدول المختلفة، أن تحدد الداعمين المحتملين لتنمية التنوع الثقافى والمؤيدين لهذا التوجه عالمياً ومحلياً، وكيفية الوصول إليهم؛ إذ لابد من أن يكون هناك الملايين والملايين من الناس الذين يرفضون سيطرة أصحاب المصالح الاقتصادية على حياتنا الثقافية، وأن يكونوا هم الذين يقررون ما نشاهده من أفلام وما نستمع إليه من موسيقى وما نقرأه من كتب. لابد من بحث وسائل تعبئة هؤلاء الناس وجعلهم يشعرون بالفخر لأنهم يعملون من أجل حياة ثقافية أكثر تنوعا وثراء. هؤلاء الناس هم الذين يستطيعون إقناع جيرانهم وأصدقاءهم وزملاءهم بأن القوانين المنظمة للتنوع الثقافى ستكون فى صالحهم دائمًا. ولكن أين يمكن أن نجد هذه الملايين وفى أى منظمات؟ وهناك أمل بالطبع أن يشارك عدد كبير من الفنانين والمبدعين فى كل المجالات فى هذا الجهد الذى لا شك أنه سيكون مفيداً لهم مالياً وفنياً فى الوقت نفسه. إن وجود ساحة ثقافية ديمقراطية مفتوحة أمام كل أشكال التعبير الفنى، لابد من أن يكون فى مصلحة كل المواطنين.

هذا يقودنا بدوره إلى **المهمة الثالثة**، وهى الحجج التى يجب أن نسوقها لجعل الحكومات الوطنية تقوم بضبط الأسواق الثقافية وتنظيمها لصالح تنمية التنوع الثقافى. الحجة الرئيسية هى احترام حقوق الإنسان. لابد من أن تكون وسائل الاتصال فى متناول أكبر عدد ممكن من الناس، ولابد من أن نتذكر ونُذَكِّر بأن الفنون والآداب أشكال للاتصال، وأن الجماليات الفنية أحد أوجهها المهمة. من حق الكل أن يشارك فى الحياة الثقافية، وبالتالى ليس من حق أحد أن يسيطر على هذه الحياة لكى يتحول أغلبية السكان إلى مجرد مستهلكين سلبيين. قد تبدو هذه الحجج الخاصة بحقوق الإنسان غامضة بالنسبة لكثيرين، فكيف يمكن أن نوضحها لهم بأمثلة ملموسة؟ وكيف يمكن أن توجد الديمقراطية فى ساحة ينفرد بها عدد قليل من الفنانين والمبدعين؟

يمكن مثلاً مناقشة الميزانيات الضخمة (التى تفوق أحيانًا نصف التكلفة الإجمالية للإنتاج) المرصودة للترويج للنجوم وللأعمال الفنية والإبداعية الكبيرة، والمعروف أن مثل هذه الميزانيات الضخمة المستخدمة فى الدعاية تقتل المنافسة.

مثال آخر هو تبادل التسجيلات الموسيقية بين الأشخاص واعتبار ذلك عملاً مشروعًا.

المهمة الرابعة للمنظمة العالمية غير الحكومية وأفرع الشبكة التابعة لها فى الدول المختلفة، هى صوغ القوانين والنظم الكفيلة بحماية وتنمية التنوع الثقافى بحيث يؤدى ذلك إلى زيادة الاختيارات أمام الناس وليس حرمانهم من تعبيرات فنية بعينها، كما يجب التفكير الجاد فى وسائل جديدة تزيد من قدرة الدول غير الغربية على إنتاج مواد ثقافية قد لا تستطيع تحمل تكلفتها الاقتصادية، وأن يكون انتقال المواد الثقافية بين الدول بشكل متبادل بين مختلف الأطراف، وهنا يبرز سؤال محدد حول إمكانية أن تفتح الدول الغنية أسواقها الثقافية أمام منتجات الدول الفقيرة، وهذه كلها موضوعات بالغة التعقيد تحتاج إلى تفكير استراتيجى لبحث تفاصيلها وآثارها.

هذا بالنسبة للطابع النظرى للمهام التى يجب أن تتصدى لها المنظمة: وهى جمع المعلومات وحشد الداعمين والمؤيدين وتقديم الحجج المسوغة لذلك، ثم وضع النظم والقواعد. بعد ذلك تأتى **المهمة الخامسة** وهى اتخاذ القرارات الإستراتيجية التى

سيكون من بينها تحديد الهدف الرئيسي من كل هذه الأنشطة. لابد من أن يكون المسعى الدائم هو إقناع الحكومات الوطنية باتخاذ إجراءات تضمن تطور الثقافات الفنية وتنوعها، وذلك بأن تكف مثلاً عن ممارسة الرقابة. التركيز لابد من أن يكون على الحكومات والسلطات المحلية على المستويات الإقليمية والوطنية؛ فهى وحدها التى تستطيع الآن اتخاذ قرارات هيكلة الأسواق الثقافية لكى تكون مفتوحة أمام مختلف أساليب التعبير الفنى. لابد أيضاً من أن تكون «اليونسكو» منظمة قوية لكى لا تنفرد التجارة بالساحة، ولن يتحقق ذلك إلا بدعمها من كل الحركات العالمية التى تدافع عن قضية التنوع الثقافى، وتتصدى لممارسات منظمة التجارة العالمية، وفى الوقت نفسه لابد من رفض أساليب التكتلات الثقافية الاحتكارية للسيطرة على الأسواق وإهمال التنوع الموجود فى كل المجتمعات، مع محاولة إقناع المؤسسات والشركات الثقافية بمسئوليتها فى ذلك، ولفت نظر السلطات العامة إلى خطورة عمليات الاندماج بين المؤسسات الكبرى وشراء المنافذ الثقافية والخدمات الإنتاجية واحتكار صناعتها وتجارتها. وهناك هدف ثانوى آخر وهو التحفيز على نمو البِنَى التحتية التى تقوم بالإنتاج والتوزيع والترويج بعيداً عن الأساليب الاحتكارية، وهناك قضايا أخرى كثيرة مثل التفكير فى كيفية أن يصبح استخدام المجال الرقمى لتوزيع التنوع الثقافى بمنأى عن سيطرة الصناعات الثقافية الكبرى، وكيف يمكن أن يستخدم الفنانون من مختلف أنحاء العالم الإنترنت لتوزيع أعمالهم، والمعروف أنه كلما زادت كفاءة هذه الوسائل، قلت الحاجة إلى تدخل الحكومات عن طريق التشريعات والقوانين.

المهمة السادسة هى تحليل المعوقات التى تحول دون ذلك ولا شك فى أنها تختلف من دولة أخرى، وسوف يكون من المنطقى تصنيف هذه المعوقات والفرص المتاحة لمعرفة ماذا يمكن عمله على المستوى السياسى، والحملات التى ينبغى تنظيمها، وما إذا كانت هناك ضرورة للجوء إلى التقاضى، وإمكانية استخدام المؤسسات داخل القطاع الاقتصادى ضد بعضها البعض، ونقاط ضعف كل منها، والمؤكد أنه ستكون هناك حاجة لتدبير تمويل لكل هذه الأنشطة من المؤسسات والهيئات والأفراد المدركين لضرورة صيانة وتنمية التنوع الثقافى.

المهمة السابعة أمام المنظمة العالمية غير الحكومية وشبكتها فى دول العالم هى عقد تحالفات مع المنظمات والهيئات الأخرى مثل حركات البيئة - بالطبع - واتحادات العمال والمنظمات والنقابات المهنية على اختلافها، والمنظمات النسوية والأندية والكنائس وغيرها من الجمعيات والمؤسسات الدينية. كذلك يمكن التعاون والتحالف مع مجموعة الدول المناهضة لتوجهات منظمة التجارة العالمية (مثل G77)، ومع الصين، وكل من له مصلحة فى الاستقلال الثقافى، وربما أيضاً فى التعاون الثقافى مع دول العالم، كما تدل الحوارات الدائرة فى إطار «اليونسكو» على الاهتمام بقضية التنوع الثقافى وتلقى الضوء على كل ما يندرج تحته.

المهمة الثامنة هى الانتشار، والقيام بحملة واسعة وجذب الاهتمام العام لمناقشة موضوعات محددة متعلقة بالتنوع الثقافى، مع تحديد أهداف لهذه الحملة وإدارتها على المستويين المحلى والعالمى، ولحسن الحظ فإن مجال الفنون والآداب غنى بالمشاهير الذين يمكن الاستعانة بهم لتعبئة الاهتمام العام بالتنوع الثقافى، مع مراعاة أن يتم ذلك كله على نحو مخطط له جيداً لتناول قضايا مثل الملكية والتقنين فى عمليات التفاوض مع منظمة التجارة العالمية وصندوق النقد الدولى والبنك الدولى.

المهمة التاسعة والأخيرة فى هذا التصنيف أمام المنظمة العالمية غير الحكومية وشبكات التنوع الثقافى فى مختلف بلاد العالم هى المراقبة والرصد على جميع المستويات لخدمة كل فنون العالم وآدابها.

بعد كل هذه المهام الجسام، دعنا نتذكر كيف كانت نواة هذا البحث، لقد بدأت بالقول إنه كتاب عن الفنون والآداب فى كل صورها وتجلياتها، الآن وقد أنجز العمل، أكتشف أننى قد غفلت عن شىء ما طيلة سنوات البحث والكتابة. لقد حان وقت العودة للعزف على الفلوت... وهو ما غفلت عنه طويلاً!

BIBLIOGRAPHY

Aageson 1999, Thomas H., *Indigenous Artisans and Sustainable Development in Latin America and the Caribbean*, Keynote Address, Second OAS/World Bank Working Meeting on Cultural Heritage Partnership, February 16, 1999

Abah 1994, Oga S., *Perspectives in Popular Theatre: Orality as a Definition of New Realities*, in Breitinger 1994: 79-100

Abbasi, M. Yusuf 1992, *Pakistani Culture. A Profile*, Islamabad (National Institute of Historical and Cultural Research)

Adeleye-Fayemi 1997, Bisi, *Either One or the Other. Images of Women in Nigerian Television*, in Barber 1997: 125-131

Ajami 1999, Fouad, *The Dream Palace of the Arabs. A Generation's Odyssey*, New York (Vintage Books)

Alderman 2001, John, *Sonic Boom. Napster, P2P and the Battle for the Future of Music*, London (Fouth Estate)

Amaral 1994, Roberto, and Cesar Guimarães, *Media Monopoly in Brazil*, in Journal of Communication, Autumn 1994/ Vol. 44, No. 4: 26-38

Amin 1997, Samir, *Capitalism in the Age of Globalization*, London/ New Jersey (Zed Books)

Andersen 1995, Robin, *Consumer Culture & TV Programming*, Boulder (CO) (Westview Press)

Apinan 1992, Poshyananda, *Modern Art in Thailand*, Singapore (Oxford U.P.)

Ariès 2002, Paul, *Disneyland. Le Royaume Désenchanté*, Villeurbanne (France) (Editions Golias)

Armbrust 2000, Walter (ed.), *Mass Mediations. New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley (University of California Press)

Ashcroft 1989, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London (Routledge)

Attali 2001, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris (Fayard/PUF)

Aufderheide 1997, Patricia, *Telecommunications and the Public Interest*, in Barnouw 1997: 157-172

Baddeley 1989, Oriana and Valerie Fraser, *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, London/ New York (Verso)

Balanyá 2000, Belén, Ann Doherty, Olivier Hoedeman, Adam Ma'anit and Erik Wesselius, *Europe Inc. Regional & Global Restructuring and the Rise of Corporate Power*, London (PlutoPress)

Banks 1996, Jack, *Monopoly Television. MTV's Quest to Control the Music*, Boulder, CO (Westview Press)

Baran 1998, Nicholas, *The Privatization of Telecommunication*, in McChesney 1998: 123-133

Barber 1996, Benjamin R., *Jihad vs. McWorld*, New York (Ballantine Books)

Barber 1997, Karen (ed.), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis/ Oxford (Indiana U.P./ James Currey)

Barber 1997a, Karen, John Collins and Alain Ricard, *West African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis/ Oxford (Indiana U.P./ James Currey)

Barlet 1996, Olivier, *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, Paris (L'Harmattan)

Barnet 1994, Richard J. and John Cavanagh, *Global Dreams. Imperial Corporations and the New World Order*, New York (Simon & Schuster)

Barrett 1996, James, *World Music, Nation and Postcolonialism*, in Cultural Studies 10 (2) 1996: 237-247

Barnouw 1997, Erik et al., *Conglomerates and the Media*, New York (The New Press)

Barthes 1968, Roland, *La mort de l'auteur*, Manteia, no. 5, 4e trimestre 1968. Published as well in: Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome II, 1966-1973, Paris 1994 (Editions du Seuil): 491-495

Baüd 1995, Pierre-Alain, *La danse au Mexique. Art et pouvoir*, Paris (L'Harmattan)

Baumann 1996, Max Peter (ed.), *Cosmología y Música en los Andes*, Frankfurt am Main/ Madrid (International Institute for Traditional Music/ Iberoamericana)

Behrens-Abouseif 1999, Doris, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton (NJ) (Markus Wiener Publishers)

Bello 1994, Walden, *Dark Victory. The United States, Structural Adjustment and Global Poverty*, Penang (Malaysia) (Third World Network)

Bello 2002, Walden, *Deglobalization. Ideas for a New World Economy*, London (Zed Books)

Bello 200, Walden, Nicola Bullard & Kamal Malhotra, *Global Finance. New Thinking on Regulating Speculative Capital Markets*, Dhaka (The University Press), London/ New York (Zed Books)

Bender 1992, Wolfgang, *La musique africaine contemporaine. Sweet mother*, Paris (L'Harmattan)

Benghozi 1989, Pierre-Jean, *Le cinéma: entre l'art et l'argent*, Paris (L'Harmattan)

Benhamou 2002, Francoise, *L'économie du star-system*, Paris (Odile Jacob)

Bernier 2001, Ivan, *A New International Instrument on Cultural Diversity*, Paper presented at the second conference of the INCD, Lucerne, Switzerland, 21-23 September

Berry 1986, Wendell, *The Unsettling of America. Culture & Agriculture*, San Francisco (Sierra Club Books)

Bettig 1996, Ronald V., *Copyrighting Culture. The Political Economy of Intellectual Property*, Boulder (Westview Press)

Bhabha 1994, Homi K., *The Location of Culture*, London and New York (Routledge)

Bharucha 1993, Rustom, *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*. London and New York (Routledge)

Bharucha 1998, Rustom, *In the Name of the Secular. Contemporary Cultural Activism in India*, Delhi (Oxford U.P.)

Bharucha 2000, Rustom, *The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, London (The Athlone Press)

Bogart 1994, Leo, *Consumer Games*, in Index on Censorship, 23, September-October: 17

Bollier 2003, David, *Silent Theft. The Private Plunder of Our Common Wealth*, New York and London (Routledge)

Bolton 1998, Richard, *Enlightened Self-Interets: The Avant-Garde in the 1980s*, in Kester 1998: 23-50

Bombote 1994, Diomansi, *Hard times for African artists* in Copyright Bulletin, Vol. XXVIII, no. 4, 1994: 24-28

Bontinck 1997, Irmgard, and Alfred Smudits, *Music and Globalization. Final Report prepared for the Annual Report of World Culture and Development of Unesco*, Vienna, July 1997

Bové 2000, José, et François Dufour, *Le monde n'est pas une marchandise. Des paysans contre le malbouffe. Entretiens avec Gilles Luneau*, Paris (La Découverte)

Boyle 1996, James, *Shamans, Software, and Spleens. Law and the Construction of the Information Society*, Cambridge MA/ London (Harvard University Press)

Brabec 1994, Jeffrey and Todd, *Music, Money and Success. The Insider's Guide to the Music Industry*, New York (Schirmer Books)

Brandon 1997, James R. (ed.), *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge (Cambridge University Press)

Brecher 1994, Jeremy, and Tim Costello, *Global Village or Global Pillage. Economic Reconstruction from the Bottom Up*, Boston (South End Press)

Breitinger 1994, Echhard, *Theatre and Performance in Africa: Intercultural Perspectives*, Bayreuth (Bayreuth African Studies Series)

Breitinger 1999, Eckhard (ed.), *Uganda: The Cultural Landscape*, Bayreuth/ Kampala (Bayreuth African Studies 39/ Fountain Publishers Ltd.)

Brown 1994, Mary Ellen, *Soap Opera and Women's Talk. The Pleasure of Resistance*, Thousand Oaks/ London/ New Delhi (Sage)

Brünner 1995, José Joaquin y Carlos Catalan, *Televisión. Libertad, mercado y moral*, Santiago (Editorial Los Andes)

Brünner 1998, José Joaquin, *Globalización cultural y postmodernidad*, Santiago (Fondo de Cultura Económica)

Burnett 1996, Robert, *The Global Jukebox. The International Music Industry*, London/ New York (Routledge)

Castells 1996, Manuel, *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume I: The Rise of the Network Society*, Malden (Blackwell)

Castells 1997, Manuel, *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II: The Power of Identity*, Malden (Blackwell)

Castells 1998, Manuel, *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume III: End of Millenium*, Malden (Blackwell)

Castells 2001, Manuel, *The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business, and Society*, Oxford (Oxford U.P.)

Caughie 1996, John (ed.), *Theories of Authorship*, London (Routledge)

Cavanagh 1994, et al., *Beyond Brettons Woods. Alternatives to the Global Economic Order*, London and Boulder (Pluto Press)

Chabal 1996, Patrick (ed.), *The Postcolonial Literature of Lisophone Africa*, London (Hurst & Co.)

Chen 1998, Kuan-Hsing (ed.), *Trajectories. Inter-Asian Cultural Studies*, London (Routledge)

Ching 1996, Leo, *Imaginings in the Empire of the Sun. Japanese Mass Culture in Asia*, in Whittier Treat 1996: 169-194

Chin-tao Wu, *Privatising Culture. Corporate Intervention since the 1980s*, London (Verso)

Chomsky 1993a, Noam, *Notes on Nafta*, in Dawkins 1993: 1-6

Chomsky 1998, *Common Good*. Interviews by David Barsamian, Chicago (Odonian Press)

Clark 1995, Tony, *Dismantling Corporate Rule. Towards a New Forum of Politics in an Age of Globalization*, San Francisco (A Set of Working Instruments for Social Movements, Prepared on Behalf of the International Forum of Globalization; Working Draft)

Clarke 1997, Tony, and Maude Barlow, *MAI. The Multilateral Agreement on Investment and the Threat to Canadian Sovereignty*, Toronto (Stoddart)

Cohen Jehoram 1996, Herman, Petra Keuchenius, Lisa M. Brownlee (ed.), *Trade-Related Aspects of Copyright*, Deventer (Kluwer)

Collins 1993, John, *The Problem of Oral Copyright – The Case of Ghana*, in Frith 1993: 146-158

Coombe 1998, Rosemary J, *The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation; and the Law*, Durham and London (Duke University Press)

Correa 2000, Carlos M., *Intellectual Property Rights, the WTO and Developing Countries. The TRIPS Agreement and Policy Options*, London/ Penang (Zed Books/ Third World Network)

Crispin Miller 1997, Marc, *The Publishing Industry*, in Barnouw 1997: 107-133

Dacyl 2003, Janina W., *Rights Versus responsibilities. On challenges of shaping normative guideline principles (NPG) of conduct in cross-cultural encounters at the civil society level*, in Culturelink, Special Issue 2002/2003, Zagreb (Cultural Diversity and Sustainable Development)

Daly 1994, Herman E. and John B. Cobb Jr., *For the Common Good. Redirecting the Economy Toward Community, the Environment, and a Sustainable Future*, Boston (Beacon Press)

Daly 1994a, Herman, *Farewell Lecture to the World Bank*, in Cavanagh 1994: 109-117

Daoudi 1996, Bouziane, et Hadj Miliani, *L'aventure du raï. Musique et société*, Paris (Éditions du Seuil)

Davies 1994, Lucy and Mo Fini, *Arts and Crafts of South America*, London (Thames and Hudson)

Dawkins 1993, Kristin, *Nafta. The New Rules of Corporate Conquest*, Westfield, New Jersey (Open Magazine, Pamphlet Series)

Delmas 2002, Benoît, et Eric Mahé, *Bal tragique chez Vivendi. La chute de la maison Messier*, Paris (Edittions Denoël)

Derrida 1993, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris (Galilée)

Diamond 2000, Catherine, *Burmese Nights: the Pagoda Festival Pwe in the Age of Hollywood's "Titanic"*, paper presented at the conference Audiences, Patrons and Performers in the Performing Arts of Asia, Leiden University, 23-27 August, 2000

Diawara 1992, Manthia, *African Cinema. Politics & Culture*, Bloomington & Indianapolis ((Indiana University Press)

Dolfsma 1999, Wilfred, *How Will Music Industry Weather the Globalization Storm*, Paper presented at the AFEE/AEA meetings, January 1999, New York

Dorfman 1991, Ariel, *Some Write to the Future. Essays on Contemporary Latin American Fiction*, Durham and London (Duke U.P.)

Douzinas 2000, Costas, *The End of Human Rights*, Oxford (Hart Publishing)

Doy 2000, Gen, *Black Visual Culture. Modernity aand Postmodernity*, London (I.B. Taurus)

Doyle 2002, Gillian, *Media Ownership*, London (Sage)

Drahos 2002, Peter, with John Braithwaite, *Information Feudalism. Who Owns the Knowledge Economy?*, London (Earthscan)

Duvignaud 1995, Jean, et Chérif Khaznadar, *La musique et le monde*, Paris (Babel/ Maison des cultures du monde)

Dwyer 2000, Rachel, *All You Want Is Money, All You Need Is Love. Sex and Romance in Modern India*, London and New York (Cassell)

Eagleton 1990, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford (Basil Blackwell)

Eagleton 1997, Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford (Blackwell)

Edelman 2004, Bernard, *Le sacre de l'auteur*, Paris (Seuil)

Edelman 1995, Murray, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, Chicago and London (The University of Chicago Press)

Eliot 1993, Marc, *Rockonomics. The Money Behind the Music*, New York ((A Citadel Press Book)

Ellwood 1994, David W. and Rob Kroes (ed.), *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam (VU University Press)

Ellwood 1994a, David W., *Introduction. Historical Methods and Approaches*, in Ellwood 1994: 2-18

Enzensberger 1993, H.M., *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt am Main (Suhrkamp)

Epskamp 1989, Kees, *Theatre in Search of Social Change. The relative significance of different theatrical approaches*, The Hague (CESO)

Eudes 1982, Yves, *La conquête des esprits: L'appareil d'exportation culturelle américain*, Paris (François Maspero)

Eudes 1989, Yves, *La société Disney, un modèle de communication totale*, in *La communication victime des marchands*, Paris (La Découverte and Le Monde) : 252-72

Faludi 1991, Susan, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York (Anchor Books, Double Day)

Farchy 1999, Joëlle, *La fin de l'exception culturelle?*, Paris (CNRS Editions)

Featherstone 1991, Mike, *Consumer Culture & Postmodernism*, London/ Newbury Park/ New Delhi (Sage Publications)

Featherstone 1995, Mike and Roger Burrows (eds.), *Cyberspace/ Cyberbodies/ Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*, London (Routledge)

Feld 1995, Steven, *From Schizophonia to Schismogenesis. The Discourses and Practices of World Music and World Beat*, in Marcus 1995: 96-126

Fiske 1987, John, *Television Culture*, London (Methuen)

Fjellman 1992, Stephen M., *Vinyl Leaves: Walt Disney and America*, Boulder, CO (Westview Press)

Flandrin 2001, Philippe, *Le trésor perdu des rois d'Afghanistan*, Monaco (Ed. du Rocher)

Fombrun 1996, C.J., *Corporate reputation: How Companies realise Value from the Corporate Brand*, Boston MA (Harvard Business School Press)

Fox 1994, Elizabeth, *Communication Media in Latin America*, in Journal of Communication, Autumn 1994/ Vol. 44, No. 4

French 1993, Marilyn, *The War Against Women*, London (Penguin)

Frith 1989, Simon (ed.), *World music, politics and social change*, Manchester (Manchester U.P.)

Frith 1990, Simon and Andrew Goodwin (eds.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, New York (Pantheon Books)

Frith 1993, Simon (ed.), *Music and Copyright*, Edinburgh (Edinburgh U.P.)

Frith 1996, Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford (Oxford U.P.)

Frith 2004, Simon, and Lee Marshal (eds), *Music and Copyright. Second Edition*, Edinburgh (Edinburgh U.P.)

Frow 1996, John, *Information as Gift and Commodity*, in New Left Review 219/1996: 89-108

Fuller 1988, Peter, *The search for a postmodern aesthetic*, in John Thackara (ed.), *Design after modernism. Beyond the object*, Thames and Hudson 1988: 117-134

Gablik 1985, Suzi, *Has Modernism Failed?*, London/ New York (Thames and Hudson)

García Canclini 1995, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires (Editorial Sudamericana)

García Canclini 1996, Néstor (coord.), *Culturas en Globalización. América Latina - Europa - Estados Unidos: libro comercio e integración*, Caracas (Editorial Sociedad/ Clacso)

Garretón 1993, Manuel Antonio (e.a.), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, México (Fondo de Cultura Económica)

George 1994, Susan, *Faith and Credit. The World Bank's Secular Empire*, London (Penguin)

Gerbner 1993, George, Hamid Mowlana and Kaarle Nordenstreng, *The Global Media Debate: its Rise, Fall, and Renewal*, Norwood, New Jersey (Ablex Publishing Corporation)

Gerbner 1997, George, *Marketing Mayhem Globally*, in Servaes 1997: 13-17

Germann 2003, Christophe, *Content Industries and Cultural Diversity. The Case of Motion Pictures*, in Culturelink 2003, Zagreb (Cultural Diversity and Sustainable Development. Special Issue 2002/2003): 97-140

Ginneken 1996, Jaap, *De schepping van de wereld in het nieuws. De 101 vertekeningen die elk 1 procent verschil maken*, Houten (Bohn Stafleu Van Loghum)

Ginneken 1998, Jaap, *Understanding Global News*, London (Sage)

Gitlin 1997, Todd, *Introduction*, in Barnouw 1997: 7-13

Grandstrand 2003, Ove (ed.), *Economics, Law and Intellectual Property*, Amsterdam (Kluwer Academic Publicers)

Gray 1998, John, *False Dawn. The Delusions of Global Capitalism*, London (Granta Books)

Greenberg 1996, Reesa (ed.), *Thinking about Exhibitions*, London and New York (Routledge)

Greenhalgh 1995, Liz & Ken Worpole (with Charles Landry), *Libraries in a World of Cultural Change*, London (Comedia)

Groebel 1998, Jo, *The Unesco Global Study on Media Violence*, Paris (Unesco) [A 39]

Grosheide 2002, Willem, and Jan Brinkhof (ed.), *Articles on the Legal Protection of Cultural Expressions and Indigenous Knowledge*, Antwerp (Intersentia)

Gründ 1995, Françoise, *La musique et le monde*, in Duvignaud 1995: 9-11

Gupta 1998, Nilanjana, *Switching Channels. Ideologies of Television in India*, Delhi (Oxford U.P.)

Gürsel 1993, Nedim, *Paysage littéraire de la Turquie contemporaire*, Paris (L'Harmattan)

Hamelink 1978, Cees, *De mythe van de vrije informatie*, Baarn (Anthos)

Hamelink 1994, Cees J., *The Politics of World Communication*, London (Sage Publications)

Hamelink 1994a, Cees J. *Trends in World Communication. On Disempowerment and Self-empowerment*, Penang (Southbound/ Third World Network)

Hamelink 1999, Cees, *Digitaal fatsoen. Mensenrechten in cyberspace*, Amsterdam (Boom)

Hannerz 1990, Ulf, Cosmopolitans and Locals in World Culture, in Theory, Culture & Society (on Global Culture), Volume 7, numbers 2-3: 237 - 251.

Hardt 2000, Michael and Antonio Negri, *Empire*, Cambridge (Mass)/ London (Harvard University Press)

Hauser 1972, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München (C.H. Beck)

Hellman 2000, Jörgen, *Revitalisation of traditional longser: blurring the genres*, Paper presented at the Conference Audiences, Patrons and Performers in the Performing Arts of Asia, Leiden University, 23-27 August 2000

Hemmungs Wirtén 2004, Eva, *No Trespassing. Authorship, Intellectual Property Rights, and the Boundaries of Globalization*, Toronto (University of Toronto Press)

Herman 1989, Edward S., *U.S. Mass Media Coverage of the U.S. Withdrawal from Unesco* in Preston 1989: 203-284

Herman 1997, Edward S., and Robert W. McChesney, *The Global Media. The New Missionaries of Global Capitalism*, London and Washington (Cassell)

Herz 1997, J.C., *Joystick Nation. How Videogames Ate Our Quarters, Won Our Hearts, and Rewired Our Minds*, Boston (Little, Brown and Company)

Hetata 1998, Sherif, *Dollarization, Fragmentation, and God*, in Jameson 1998: 273-290

Hewison 1990, Robert, *Future Tense. A New Art for the Nineties*, London (Methuen)

Hines 2000, Colin, *Localization. A Global Manifesto*, London (Earthscan)

Hird 1994, Christopher, *Media: Murdoch*, in Index on Censorship, September/October 1994, Volume 23: 27-35

Hoffmann 1999, Hilmar (Hg.), *Das Guggenheim Prinzip*, Köln (Dumont)

Hollick 1994, Clive, *Media: Regulation*, in Index on Censorship, September/October 1994, Volume 23: 54-58.

Holtwijk 1996, Ineke, *Kannibalen in Rio. Impressies uit Brazilië*, Amsterdam (Prometheus)

Hooker 1993, Virginia Matheson (ed.), *Culture and Society in Indonesia*, Kuala Lumpur (Oxford U.P.)

hooks 1994, bell, *Outlaw Culture. Resisting Representations*, New York/ London (Routledge)

Human Development Report 1999, New York/ Oxford (Oxford U.P.)

Huot 2000, Claire, *China's New Cultural Scene. A Handbook of Changes*, Durham and London (Duke University Press)

Hutton 1996, Will, *The State We're In*, London (Vintage)

Hutton 2002, Will, *The World We're in*, London, (Little, Brown)

Jacobsen 2000, Michael, and Ole Bruun, *Human Rights and Asian Values. Contesting National Identities and Cultural Representations in Asia*, Richmond, Surrey)Curzon)

Jameson 1992, Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (Duke University Press)

Jameson 1998, Fredric, and Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*, Durham and London (Duke University Press)

Jameson 1998a, Fredric, *Notes on Globalization as a Philosophical Issue*, in Jameson 1998: 54-77

Jawara 2003, Fatoumata, and Alleen Kwa, *Behind the Scenes at the WTO. The real world of international trade negotiations*, London (Zed Books)

Kasfir 1999, Sidney Littlefield, *Contemporary African Art*, London (Thames & Hudson)

Kester 1998, Grant H. (ed.), *Art, Activism & Oppositionality. Essays from Afterimage*, Durham/ London (Duke University Press)

Khayati 1996, Khémais, *Cinémas arabes. Topographie d'une image éclatée*, Paris (L'Harmattan)

Klein 1993, Ulrike, *Der Kunstmarkt*, Frankfurt am Main (Peter Lang)

Klein 2000, Naomi, *No Logo. No Space, No Choice, No Jobs*, London (Flamingo)

Klein 2002, Naomi, *Fences and Windows. Dispatches from the Front Lines of the Globalisation Debate*, Toronto (Vintage Canada)

Korten 1995, David, *When Corporations Rule the World*, San Francisco (Kumarian Press/ Berrett-Koehler Publishers)

Kretschmer 1999, Martin, *Intellectual Property in Music: A Historical Analysis of Rethoric and Institutional Practices*, special issue Cultural Industry (ed. P. Jeffcutt), *Studies in Cultures, Organizations and Societies*, 6: 197-223

Kretschmer and Kawohl 2004, Martin and Friedemann, *The History and Philosophy of Copyright*, in: Frith and Marschall (2004): 21-53

Kroes 1992, Rob, *De leegte van Amerika. Massacultuur in de wereld*, Amsterdam (Prometheus)

Lamy 2002, Pascal, *L'Europe en premier ligne*, Paris (Seuil)

Lang 1994, Tim, and Colin Hines, *The New Protectionism. Protecting the Future Against Free Trade*, London (Earthscan)

Leach 1993, William, *Land of Desire. Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture*, New York (Vintage House)

Lent 1995, John A. (ed.), *Asian Popular Culture*, Boulder, Colorado (Westview Press)

Lessig, 2002, Lawrence, *The Future of Ideas. The fate of the commons in a connected world*, New York (Vintage Books)

Lessig 2004, Lawrence, *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York (The Penguin Press)

Lewinski 2002, Silke von, *Indigenous Heritage and Intellectual Property. Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore*, The Hague (Kluwer Law International)

Liberty 1999, *Liberating Cyberspace. Civil Liberties, Human Rights & The Internet*, London (Pluto Press)

Lieberman 1997, David, *Conglomerates, News, and Children*, in Barnouw 1997: 135-155

Litman 2001, Jessica, *Digital Copyright*, Amherst (New York/ Prometeus Books)

Louvel 1996, Roland, *L'Afrique noire et la différence culturelle*, Paris (L'Harmattan)

Lury 1993, Celia, *Cultural Rights. Technology, Legality and Personality*, London (Routledge)

MacBride 1980, Sean (president), *Many Voices, One World. Towards a New More Just and More Efficient World Information and Communication Order*, London/Paris (Kogan Page/ Unesco)

Mackerras 2000, Colin, *Power, Identity, Modernity and the Performing Arts among Diasporas: Background Ideas from the Chinese Case*, Paper presented at the Conference Audiences, Patrons and Performers in the Performing Arts of Asia, Leiden University, 23-27 August 2000

Macmillan 2002, Fiona, *Copyright and Corporate Power*, in Towse 2002: 99-118

Malhotra 2000, Sheena and Everett M. Rogers, *Satellite Television and the New India*, in Gazette, Volume 62, no. 5, October 2000: 407-429

Malm 1992, Krister and Roger Wallis, *Media Policy and Music Activity*, London/ New York (Routledge)

Malm 1998, Krister, *Copyright and the Protection of Intellectual Property in Traditional Music*, Music, Media, Multiculture, (Musikaliska akademien, Stockholm)

Mander 1992, Jerry, *In the Absence of the Sacred. The Failure of Technology & The Survival of the Indian Nations*, San Francisco (Sierra Club Books)

Mander 1993, Jerry, *Metatechnology, Trade, and the New World Order*, in Nader 1993: 13-22.

Manuel 1988, Peter, *Popular Musics of the Non-Western World. An Introductory Survey*, New York/ Oxford (Oxford U.P.)

Manuel 1993, Peter, *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*, Chicago/ London (The University of Chicago Press)

Many Voices 1980, Unesco, *Many Voices. One World. Towards a New More Just and More Efficient World Information and Communication Order*, New York 1980 (Unesco, Report of the International Commission for the Study of Communication Problems, President: Seán MacBride)

Marcus 1995, George E., and Fred R. Myers (eds.), *The Traffic Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley (University of California Press)

Marsden 2000, Christopher T. (ed.), *Regulating the Global Information Society*, London (Routledge)

Martín-Barbero 1993, Jesús, *Modernity, Nationalism, and Communication in Latin America*, in Nordenstreng 1993: 132-147

Martín-Barbero 1993a, Jesús, *Communication, Culture and Hegemony. From the Media to Mediations*, London (Sage)

Mazziotti 1996, Nora, *La industria de la telenovela. La producción de ficción en America latina*, Buenos Aires/ Barcelona/ México (Paidós)

McChesney 1997, Robert W., *Corporate Media and the Threat to Democracy*, New York (Seven Stories Press)

McChesney 1998, Robert W., Ellen Meiksins and John Bellamy Foster (eds.), *Capitalism and the Information Age. The Political Economy of the Global Communication Revolution*, New York (Monthly Review Press)

McChesney 1998a, Robert W., *The Political Economy of Global Communication*, in McChesney 1998: 1-26

McChesney 1999, Robert W., *Rich Media, Poor Democracy. Communication Politics in Dubious Times*, Urbana and Chicago (University of Illinois Press)

McChesney 2002, Robert, and John Nichols, *Our Media, Not Theirs. The Democratic Struggle Against Corporate Media*, New York (Seven Stories Press)

Mediacult 2000, *Musik und Globalisierung*, Wien (Mediacult)

Mewton 2001, Conrad, *Music & The Internet Revolution*, London (Sanctuary)

Mignolo 1998, Walter D., *Globalization, Civilization Processes, and the Relocation of Languages and Cultures*, in Jameson 1998: 32-53.

Mitsui 1993, Tôru, *Copyright and Music in Japan. A Forced Grafting and its Consequences*, in Frith 1993: 125-145

Miyoshi 1998, Masao, *"Globalization," Culture, and the University*, in Jameson 1998: 247-270

Moeran 1989, Brian, *Language and Popular Culture in Japan*, Manchester/ New York (Manchester U.P.)

Morley 1996, David and Kuan-Hsing Chen, *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London and New York (Routledge)

Morris 2001, Nancy, and Silvio Waisbord (eds.), *Media and Globalization. Why the State Matters*, Oxford (Rowman & Littlefield)

Mosquera 1995, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London (Iniva, International Institute of Visual Arts)

Mostyn 2002, Trevor, *Censorship in Islamic Societies*, London (Saqi Books)

Motavalli 2002, John, *Bamboozled at the Revolution. How Big Media Lost Billions in the Battle for the Internet*, New York (Viking)

Moulin 1992, Raymonde, *L'artiste. l'institution et le marché*, Paris (Flammarion)

Mowlana 1993, Hamid, *New Global Order and Cultural Ecology*, in Nordenstreng 1993: 394-417

Mowlana 1996, Hamid, *Global Communication in Transition. The End of Diversity*, London (Sage)

Mowlana 1997, Hamid, *Global Information and World Communication*, London (Sage)

Msiska 1997, Mpalive-Hangson, and Paul Hyland (ed.), *Writing and Africa*, London and New York (Longman)

Mulder 2000, Arjan and Maaike Post, *Book for the Electronic Arts*, Amsterdam/ Rotterdam (De Balie/ V2_)

Müller 1994, Heiner, *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main (Verlag der Autoren)

Myers 1995, Fred R., *Representing Culture. The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings*, in Marcus 1995: 55-95

Nader 1993, Ralph (ed.), *The Case Against Free Trade. GATT, NAFTA, and the Globalization of Corporate Power*, San Francisco and Berkeley (Earth Island Press and North Atlantic Books)

Nader 1993a, Ralph, *Introduction: Free Trade & The Decline of Democracy*, in Nader 1993: 1-12.

Naresh 1996, Suman, *How the idea of cultural exception is viewed around the world. The view from India*, Conference: Cultural aspects in international trade of goods and services: is there an exception?, XVIIIe Réunion annuelle de l'Institut du droit et des practiques des affaires internationales, Paris, 6 décembre 1996

Neale 1998, Steve, and Murray Smith, *Contemporary Hollywood Cinema*, London (Routledge)

Nederveen Pieterse 1994, Jan, *Globalisation as Hybridisation*, in International Sociology, Vol.9, No.2, June 1994: 161-184

Nederveen Pieterse 1995, Jan, *Globalization and culture: Three paradigms*, in Perspectives on International Studies, Institute for International Studies, Meiji Gakuin University

Nederveen Pieterse 1997, Jan, *Multiculturalism and museums: discourse about the other in the age of globalization*, Theory, Culture & Society, Vol 14, no.4: 123-146

Nederveen Pieterse 2000, Jan (ed.), *Global Futures. Shaping Globalization*, London (Zed Books)

Nederveen Pieterse 2004, Jan, *Globalization & Culture. Global Mélange*, Lanham (Rowman & Littlefield)

Nederveen Pieterse 2004, *Globalization or Empire?*, New York and London (Routledge)

Negus 1992, Keith, *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music*, London (Arnold)

Negus 1999, Keith, *Music Genres and Corporate Cultures*, London and New York (Routledge)

Newey 1999, Adam, *Freedom of Expression: Censorship in Private Hands*, in Liberty 1999: 13-43

Newton 1988, K.M., *Twentieth-Century Literary Theory. A reader*, London (Macmillan)

Ngugi Wa Thiong'o 1998, *Penpoints, Gunpoints and Dreams. Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford (Claredon Press)

Nyerere 1990, Julius K. (chairman), *The Challenge to the South. The Report of the South Commission*, Oxford (Oxford U.P.)

Nordenstreng 1993, Kaarle, and Herbert I Schiller, *Beyond National Sovereignty. International Communication in the 1990s*, Norwood, NJ (Ablex)

Nostbakken 1993, David & Charles Morrow, *Cultural Expression in the Global Village*, Penang (Southbound)

Oguibe 1999, Olu, and Okwui Enwezor (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, London (Iniva, Institute of International Visual Arts)

Ohmann 1996, Richard, *Making & Selling Culture*, Hanover/ London (Weslyan University Press)

Oliveira 1991, Omar Souki, *Mass Media, Culture and Communication in Brazil: The Heritage of Dependency*, in Sussman 1991: 200-213

Oliveira 1993, Omar Souki, *Brazilian Soaps Outshine Hollywood: Is Cultural Imperialism Fading Out?*, in Nordenstreng 1993: 116-131

Ortiz 1997, Renato, *Mundialización y cultura*, Buenos Aires/ Madrid (Alianza Editorial)

Paglia 1992, Camille, *Sex, Art, and American Culture*, New York (Vintage Books)

Passet 2000, René, *L'illusion néo-libale*, Paris (Fayard)

Pavis 1995, Patrice, *Theatre at Crossroads of Culture*, London/ New York (Routledge)

Pearce 1998, Susan M., *Collecting in Contemporary Practice*, London (Sage)

Perelman 2002, Michael, *Steal this Idea. Intellectual Property Rights and the Corporate Confiscation of Creativity*, New York (Palgrave)

Pérez de Cuellar 1996, Javier, *Our Creative Diversity. Report of the World Commission on Culture and Development*, Paris (Unesco)

Peters 1995, Peter (red.), *Zoeken naar het ongehoorde. 20 Jaar Schönberg Ensemble*, Amsterdam (International Film & Theatre Books)

Petrella 1994, Riccardo, *Limits to Competition. The Group of Lisbon*, Cambridge (MA) (The MIT Press)

Picciotto 2002, Sol, *Defending the Public Interest in TRIPS and the WTO*, in Drahos 2002a: 224-243

Pichevin 1997, Ameyric, *Le disque à l'heure d'Internet. L'industrie de la musique et les nouvelles technologies de diffusion*, Paris (L'Harmattan)

Plastow 1996, Jane, *African Theatre and Politics. The evolution of theatre in Ethiopia, Tanzania and Zimbabwe. A comparative study*, Amsterdam/ Atlanta, GA (Rodopi)

Plattner 1996, Stuart, *High Art, Down Home. An Economic Ethnography of a Local Art Market*, Chicago & London (The University of Chicago Press)

Postman 1987, Neil, *Amusing Ourselves to Death*, London (Methuen)

Postman 1993, Neil, *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York (Vintage Books)

Primo Braga 1990, C.A., *The Economics of Intellectual Property Rights and the GATT: A View from the South*, in Connie T. Brown and Eric A. Szweda (eds), *Trade-related Aspects of Intellectual Property*, Nashville 1990

Preston 1989, William Jr., Edward S. Herman, Herbert I. Schiller, *Hope & Folly. The United States and Unesco 1945 - 1985*, Minneapolis (University of Minnesota Press)

Pronk 2000, Jan, *Globalization. A Developmental Approach*, in Nederveen Pieterse 2000: 40-52

Raboy 2002, Marc (ed.), *Global Media Policy in the New Millennium*, Luton (University of Luton Press)

Raghavan 1990, Chakravarthi, *Recolonization. GATT, the Uruguay Round & the Third World*, London/ Penang, Malaysia (Zed Books/ Third World Network)

Ramonet 1999, Ignacio, *Tyrannie de la comunication*, Paris (Galilée)

Redmond-Cooper 1998, Ruth, *Museums in the Global Enterprise Society – International Opportunities and Challenges* in Arts, Antiquity and Law, 3 (2), June

Rifkin 1998, Jeremy, *The Biotech Century. Harnessing the Gene and Remaking the World*, New York (Jeremy P. Tarcher/ Putnam)

Rifkin 2000, Jeremy, *The Age of Access. The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-for Experience*, New York (Jeremy P. Tarcher/ Putnam)

Rouet 1992, François, *Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle*, Paris (La documentation Française)

Roux 1999, Emmanuel, and Roland-Pierre Paringaux, *Razzia sur l'art. Vols, pillages, recels à travers le monde*, Paris (Fayard)

Rozenberg 1994, Rob, *Zimbabwe. Huis van steen*, Amsterdam (Menno van de Koppel)

Rushdie 1992, Salman, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London (Penquin)

Ryan 1988, Michael, and Douglas Kellner, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington and Indianapolis (Indiana University Press)

Said 1991, Edward W., *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London (Penguin)

Said 1993, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York (Alfred A. Knopf)

Sakai 1987, Cécile, *Histoire de la littérature populaire japonaise. Faits et perspectives (1900 - 1980)*, Paris (L'Harmattan)

Sakr 2001, Naomi, *Satellite Realms. Transnational Television, Globalization & the Middle East*, London/ New York (I.B. Taurus)

Sardar 1998, Ziauddin, *Postmodernism and the Other. The New Imperialism of Western Culture*, London (Pluto Press)

Sassen 1991, Saskia, *The Global City. New York, London, Tokyo*, Princeton (NJ) (Princeton University Press)

Sassen 1998, Saskia, *Globalization and its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money*, New York (The New Press)

Savigliano 1995, Marta E., *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder (Westview)

Schatz 1997, Thomas, *The Return of the Hollywood Studio System*, in Barnouw 1997: 73-106

Schechner 1995, Richard, *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, London/ New York (Routledge)

Scheps 2000, Marc, Yilmaz Dziewior und Baraba M. Thiemann (Hrsg.), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, (Dumont) (Global Art Reinland, 5 November 1999 bis 19 Marz 2000)

Scheuer 2001, Jeffrey, *The Sound Bite Society. How Television Helps the Right and Hurts the Left*, New York/ London (Routledge)

Schiffrin 1999, André, *L'édition sans éditeurs*, Paris (La fabrique)

Schiller 1999, Dan, *Digital Capitalism. Networking the Global Market System*, Cambridge (MA)/ London (The MIT Press)

Schiller 1976, Herbert I., *Communication and Cultural Domination*, White Plains N.Y. (International Arts and Sciences Press)

Schiller 1989, Herbert, *Culture Inc. The Corporate Takeover of Public Expression*, New York/ Oxford (Oxford U.P.)

Schiller 1989b, Herbert I., *Is there a United States Information Policy?*, in Preston 1989: 285-311

Schiller 1993, Herbert I. *The Context of Our Work*, in Nordenstreng 1993: 464-470

Schiller 1996, Herbert I. *Information Inequality. The Deepening Social Crisis in America*, New York/ London (Routledge)

Schilling 1997, Mark, *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*, New York (Weatherhill)

Schipper 1989, Mineke, *Beyond the Boundaries. African Literature and Literary Theory*, London (Allison & Busby)

Schipperhof 1997, Tjeerd, *Legale verzamelaar nog lang geen antiquiteit*, Boekmancahier 33, 9e jrg., september 1997: 336-338

Schneier-Madanes 1995, Graciela (dir.) *L'Amérique latine et ses télévisions. Du local au mondial*, Paris .(Anthropos)

Sen 2000, Krishna, and David T. Hill, *Media, Culture and Politics in Indonesia*, Melbourne (Oxford University Press)

Servaes 1997, Jan, & Rico Lie (eds.), *Media & Politics in Transition. Cultural Identity in the Age of Globalization*, Leuven/ Amersfoort (Acco)

Shawcross 1993, William, *Murdoch*, New York (Touchstone)

Shiva 1995, Vandana, *Captive Minds, Captive Lives. Ethics, Ecology and Patents on Life*, Dehra Dun, India (Research Foundation for Science, Technology and Natural Resources)

Shiva 1997, Vandana, *Biopiracy. The Plunder of Nature and Knowledge*, Boston MA (South End Press)

Shiva 2001, Vandana, *Protect or Plunder? Understanding intellectual property rights*, London (Zed Books)

Shohat 1994, Ella and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London and New York (Routledge)

Shulman 1999, Seth, *Owning the Future*, New York (Houghton Mifflin Company)

Shuman 1994, Michael, *Towards a Global Village. International Community Development Initiatives*, London/ Boulder (CO) (Pluto Press)

Shuman 1998, Michael, *Going Local. Creating Self-Reliant Communities in a Global Age*, New York (Free Press)

Skutnabb-Kangas 2001, Tove, and Robert Phillipson, *Dominance, Minorisation, Linguistic Genocide and Language Rights*, in *Images of the World. Globalisation and Cultural Diversity*, Copenhagen 2001 (Danish Center for Culture and Development): 32-47

Slater 1997, Don, *Consumer Culture & Modernity*, Cambridge (Polity)

Sloterdijk 1983, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft*. Erster/ zweiter Band, Frankfurt am Main 1983 (Suhrkamp)

Smiers 1998, Joost, *État des lieux de la création en Europe. Le tissu culturel déchiré*, Paris (L'Harmattan)

Smiers 2001, Joost, *La propriété intellectuelle, c'est le vol ! Pladoyer pour l'abolition des droits d'auteur*, In Le Monde Diplomatique, septembre 2001.

Smiers 2001, Joost, *L'abolition des droits d'auteur au profit des créateurs*, in Réseaux (numéro sur droit d'auteur et numérique), Volume 19, no. 110: 61-71.

Smiers 2002, Joost, *The abolition of copyrights: better for artists, Third World countries and the public domain*, in Towse 2002: 119 – 139

Smiers 2002a, Joost, *The role of the European Community concerning the cultural article 151 in the Treaty of Amsterdam. Research Paper*, Utrecht (Utrecht School of the Arts)

Smiers 2003, Joost, *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalisation*, London (Zed Books)

Smiers 2003a, Joost, *Regulations in Favour of Cultural Diversity*, in Culturelink, Special issue 2002/2003 (Cultural Diversity and Sustainable Development): 73-95

Smiers 2004, Joost, *Artistic Expression in a Corporate World. Do we need monopolistic control?*, Utrecht (Utrecht School of the Arts)

Smith 1990, Anthony D., *Towards a global culture?* in Theory, Culture & Society (on Global Culture), Volume 7, numbers 2-3: 171 - 191.

Smith 1991, Anthony D., *National Identity*, London (Penguin Books)

Smith 1995, Anthony D., *Nations and Nationalism in a Global Era*, Cambridge (Polity Press)

Soulillou 1999, Jacques, *L'auteur, mode d'emploi*, Paris (L'Harmattan)

Soupizet 2001, Jean-François, et Laurent Gille (dir.), *Nord et Sud numérique*, Paris (Hermes)

Srampickal 1994, Jacob, *Voice to the Voiceless. The Power of People's Theatre in India*, London/ New York (Hurst & Company/ St. Martin's Press)

Stallabrass 1999, Julian, *High Art Lite. British Art in the 1990s*, London/ New York (Verso)

Starr 2000, Amory, *Naming the Enemy. Anti-Corporate Movements Confront Globalization*, London (Zed Books/ Pluto Press)

Steenhuis 1990, Aafke, *In de cakewalk. Schrijvers over de 20ste eeuw*, Amsterdam 1990 (Van Gennep)

Steiner 1994, Christopher B., *African Art in Transit*, Cambridge (Cambridge U.P.)

Sterling 1992, Bruce, *The Hacker Crackdown. Law and Disorder on the Electronic Frontier*, London (Penguin)

Stivers 1994, Richard, *The Culture of Cynicism. American Morality in Decline*, Oxford UK and Cambridge USA (Blackwell)

Ströter-Bender 1995, Jutta, *L'art contemporain dans les pays du "Tiers-monde"*, Paris (L'Harmattan)

Sussman 1991, Gerald, and John A. Lent, *Transnational Communications. Wiring the Third World*, London (Sage)

Swaan 1985, Abram de, *Kwaliteit is klasse*, Amsterdam (Bert Bakker)

Swaan 2001, Abram de, *Words of the World*, Cambridge (Polity Press)

Swann 1994, Paul, *The Little State Department: Washington and Hollywood's Rhetoric of the Postwar Audience*, in Ellwood 1994: 176-195.

Tamney 1995, Joseph B., *The Struggle over Singapore's Soul. Western Modernization and Asian Culture*, Berlin/ New York (Walter de Gruyter)

Taylor 1991, Diana, *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*, Lexington (Kentucky U.P.)

Taylor 1997, Timothy D., *Global Pop. World Music, World Markets*, New York, London (Routledge)

Thackara 1988, John (ed.) *Design after Modernism. Beyond the Object*, London (Thames and Hudson)

Thompson 1991, E.P., *Customs in Common. Studies in Traditional Popular Cultures*, New York (The New York Press)

Thompson 1997, Kenneth (ed.), *Media and Cultural Regulation*, London (Sage/ The Open University)

Thornton 1995, Sarah, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Hannover and London (Wesleyan University Press)

Throsby 1998, David, *Music, International T. ade and Economic Development*, in World Culture Report 1998: 193-209

Tiger 1992, Lionel, *The Pursuit of Pleasure*, Boston 1992 (Little, Brown and Company)

Titon 1992, Jeff Tod (ed.), *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*, New York (Schirmer Books)

Tomlinson 1991, John, *Cultural imperialism. A critical introduction*, London (Pinter Publishers)

Tomlinson 1999, John, *Globalization and Culture*, Cambridge (Polity Press)

Towse 2002, Ruth, *Copyright in the Cultural Industries*, Cheltenham (Edward Elgar)

Towse 2003, Ruth, *Copyright and Cultural Policy for the Creative Industries*, in: Grandstrand 2002: 1-10

Towse 2004, Ruth, *Copyright and Economics*, in: Frith and Marshall (2004): 54-69

Twitchell 1992, James B., *Carnival Culture: The Trashing of Taste in America*, New York (Columbia University Press)

Ulrich 1994, Adama, *Theatre at Nigerian Universities. Deveopment, Aporias and Possibilities*, in Breitinger 1994: 113-120

Unesco-Wipo 1998, *Unesco-Wipo World Forum on the Protection of Folklore*, Phuket, Thailand, April 8 to 10, 1997, Paris (Unesco)

Vaidhyanathan 2003, Siva, *Copyrights and Copywrongs. The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*, New York and London (New York University Press)

Veer 1997, Peter van der, *"The Enigma of Arrival": Hybridity and Authencity in the Global Space*, in Werbner 1997: 90-105

Vink 1988, Nico, *The Telenovela and Emancipation. A study on tv and social change in Brazil*, Amsterdam (Royal Tropical Institute) [Cedla 21.1270 VI]

Virolle 1995, Marie, *La chanson raï. De l'Alegérie profonde à la scène internationale*, Paris (Karthala)

Wagnleitner 1994, Reinhold, *American Cultural Diplomacy, the Cinema, and the Cold War in Central Europe*, in Ellwood 1994: 196-210.

Wallis 1984, Roger, and Krister Malm, *Big Sounds from Small Peoples. The Music Industry in Small Countries*, London (Constable)

Wallis 1999, Roger, Charles Baden-Fuller, Martin Kretschmer, George Michael Klimis, *Contested collective administration of intellectual property rights in music: the challenge to the principles*, in European Journal of Communication 14/1 (March 1999)

Waterman 1990, Cristopher Alan, *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago (The University of Chicago Press)

Webster 1995, Frank, *Theories of the Information Society*, London/ New York (Routledge)

Went 1996, Robert, *Grenzen aan de globalisering?*, Amsterdam (Het Spinhuis)

Werbner 1997, Pnina & Tariq Modood (eds.), *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, London (Zed Books)

Westenbrink 1996, B.N., *Juridische aspecten van het Internet*, Amsterdam (Otto Cramwinckel)

Whiteley 1993, Nigel, *Design For Society*, London (Reaktion Books)

Whittier Treat 1996, John (ed.), *Contemporary Japan and Popular Culture*, Richmond, Surrey (Curzon)

Wipo 2001, *Intellectual Property Needs and Expectations of Traditional Knowledge Holders*, Geneva

Wolff 1983, Janet, *Aesthetics and the Sociology of Art*, London 1983 (George Allen & Unwin)

Wolff 1989, Janet, *The Social Production of Art*, New York 1989 (New York University Press)

Wolferen 1991, K.G. van, *Japan. De onzichtbare drijfveren van een wereldmacht*, Amsterdam (Rainbow)

Wong 1995, Deborah, *Thai Cassettes and Their Covers: Two Case Histories*, in Lent 1995: 43-59

World Culture Report 1998, *Culture, creativity and markets*, Paris (Unesco)

Yúdice 1992, George, Jean Franco and Juan Flores (eds.), *On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis and London (University of Minnesota Press)

Zha 1995, Jianying, *China Pop. How Sopa Operas, Tabloids, and Bestsellers are Transforming a Culture*, New York (New Press)

المؤلف

چووست سمايرز
Joost Smires

- أستاذ متخصص فى العلوم السياسية وعلاقتها بالفنونه (كلية Utrecht– هولندا)، وأستاذ زائر بقسم الفنون والثقافات العالمية (UCLA - Los Angeles) سابقا.

- له عدد كبير من الدراسات والأبحاث الخاصة بالشأن الثقافى وحقوق الملكية الفكرية، كما يولى اهتماما خاصا لقضية التنوع الثقافى، الذى قام بتنظيم مؤتمر له فى عام ٢٠٠٣ (Cultural Centre De Balie) فى امستردام، دعا إليه أكثر من عشرين باحثا وناشطا ثقافيا من أنحاء العالم.

المترجم

طلعت الشايب
El Shayeb M.T.

- عضو الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، ورئيس تحرير سلسلة «آفاق عالمية»، وعضو مجلس تحرير مجلة «أدب ونقد» – حاصل على جائزة اتحاد كتاب مصر فى الترجمة – ٢٠٠٣.

– ترجم ٣٠ كتابًا من بينها:

- صدام الحضارات (صمويل هنتنجتون) - حدود حرية التعبير (مارينا ستاج) - المثقفون (پول چونسون) - الحرب الباردة الثقافية (ف.س.سوندرز) - الطفولة فى السيرة الذاتية العربية (تيتز روكى) - التحدى (مهاتير محمد) - غياب السلام (نيكولاس جويات)

– وعدداً من الأعمال الروائية العالمية من بينها:

- فتاة عادية (للأمريكى آرثر ميللر) - الملاك الصامت (للألمانى هينرش بول) - عاريا أمام الآلهة (للهندى شيف كومار) - الحرير (للإيطالى اليساندرو باريكو) - البطء (للتشيكى ميلان كونديرا) - بقايا اليوم (للياباني كازو ايشيجورو) - الخوف من المرايا (للباكستانى طارق على) - مكتوب (للبرازيلى پاولو كويليو)

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا — جون كوين — أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام (ط١) — ك. مادهو بانيكار — أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق — جورج جيمس — شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو — انجا كاريتنيكوفا — أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة — إسماعيل فصيح — محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى — ميلكا إفيتش — سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة — لوسيان غولدمان — يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق — ماكس فريش — مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية — أندرو. س. جودى — محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية — جيرار جينيت — محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات شعرية — فيسوافا شيمبوريسكا — هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير — ديفيد براونيستون وأيرين فرانك — أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين — روبرتسن سميث — عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب — جان بيلمان نويل — حسن المودن
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ — إدوارد لوسى سميث — أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء (جـ١) — مارتن برنال — بإشراف: أحمد عتمان
١٧- مختارات شعرية — فيليب لاركين — محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية — مختارات — طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة — جورج سفيريس — نعيم عطية
٢٠- قصة العلم — ج. ج. كراوثر — يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى — صمد بهرنجى — ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين — جون أنتيس — سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل — هانز جيورج جادامر — سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل — باتريك بارندر — بكر عباس
٢٥- مثنوى — مولانا جلال الدين الرومى — إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام — محمد حسين هيكل — أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق — مجموعة من المؤلفين — بإشراف: جابر عصفور
٢٨- رسالة فى التسامح — جون لوك — منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود — جيمس ب. كارس — بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢) — ك. مادهو بانيكار — أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى — جان سوفاجيه - كلود كاين — عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض — ديفيد روب — مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية — أ. ج. هوبكنز — أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية — روجر آلن — حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة — بول ب . ديكسون — خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة — والاس مارتن — حياة جاسم محمد

٣٧- واحة سيوة وموسيقاها — بريجيت شيفر — جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة — ألن تورين — أنور مغيث
٣٩- الحسد والإغريق — بيتر والكوت — منيرة كروان
٤٠- قصائد حب — آن سكستون — محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوروبية — بيتر جران — عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢- عالم ماك — بنجامين باربر — أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج — أوكتافيو پاث — المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف — ألدوس هكسلى — مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور — روبرت دينا وجون فاين — أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب — بابلو نيرودا — محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١) — رينيه ويليك — مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية — فرانسوا دوما — ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان — هـ . ت . نوريس — عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير — جمال الدين بن الشيخ — محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية — داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى — محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى — ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل — لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم — أ . ف . ألنجتون — مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح — ج . مايكل والتون — محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم — چون بولكنجهوم — على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١) — فديريكو غرسية لوركا — محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢) — فديريكو غرسية لوركا — محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان — فديريكو غرسية لوركا — محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة (مسرحية) — كارلوس مونييث — السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل — جوهانز إيتين — صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان — شارلوت سيمور - سميث — بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص — رولان بارت — محمد خير البقاعى
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢) — رينيه ويليك — مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة) — آلان وود — رمسيس عوض
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى — برتراند راسل — رمسيس عوض
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية — أنطونيو جالا — عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات شعرية — فرناندو بيسوا — المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى — فالنتين راسبوتين — أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين — عبد الرشيد إبراهيم — أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية — أوخينيو تشانج رودريجث — عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى — داريو فو — حسين محمود
٧٢- السياسى العجوز — ت . س . إليوت — فؤاد مجلى
٧٣- نقد استجابة القارئ — چين ب . تومبكنز — حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤- صلاح الدين والمماليك فى مصر — ل . ا . سيمينوڤا — حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل الكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	جوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد ڤاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧- مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان بروديل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان بروديل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	أرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١- فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤- الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩- لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	جون جريين	على يوسف على
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥- روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦- مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧- فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨- ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩- وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠- وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١- الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢- الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣- الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤- السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥- ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦- فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧- الجينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨- البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩- الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠- الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١- الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢- طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣- السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤- هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥- رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧- الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨- الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩- ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠- علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١- تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢- تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣- مقدمة للأدب العربى	روجر ألن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤- فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥- سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل مويرز	بدر الديب
٢٩٦- مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧- فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨- مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩- ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠- أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١- أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢- أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطي للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكي
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجي هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال في المنهج الفلسفي	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعي
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو بوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	أرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١- قصائد من رلكه (شعر)	ر. ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وأخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وأمال شاور
٣٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧- القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)	جون دن	بهاء جاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧- أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	توبور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندرجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندرجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	برويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	أقدم لك: نظرية الكم	ج. ب. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦- لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١- أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣- الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤- ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥- قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧- التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩- جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمدالسيد الننة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩- المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠- تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١- بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤- جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥- التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦- الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- هُسِرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِرل	محمود رجب
٤٩٠- أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديساً (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	أدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفِلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

العنوان	المؤلف	المترجم
٥٣١- ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوى
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٣٧- للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨- النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدى الجابرى
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦- أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩-	موقع الثقافة	هومي بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسي	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١-	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤-	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥-	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكى	جون ماهر وجودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (مج١)	جون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١-	الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى أرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨-	أمنحوتب الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩-	تمبكت العجيبة (رواية)	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠-	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان فوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢-	ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	جيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦-	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

-٦٠٧	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
-٦٠٨	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
-٦٠٩	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
-٦١٠	العمارة المدجنة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
-٦١١	النقد والأيديولوچية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
-٦١٢	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
-٦١٣	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
-٦١٤	بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
-٦١٥	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٢ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
-٦١٦	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
-٦١٧	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
-٦١٨	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
-٦١٩	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
-٦٢٠	السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
-٦٢١	النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. أدمز	فؤاد عكود
-٦٢٢	أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
-٦٢٣	نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
-٦٢٤	أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
-٦٢٥	الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
-٦٢٦	مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
-٦٢٧	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
-٦٢٨	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
-٦٢٩	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
-٦٣٠	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
-٦٣١	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
-٦٣٢	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
-٦٣٣	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
-٦٣٤	مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
-٦٣٥	التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
-٦٣٦	حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
-٦٣٧	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
-٦٣٨	الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
-٦٣٩	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
-٦٤٠	ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
-٦٤١	برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
-٦٤٢	أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
-٦٤٣	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
-٦٤٤	العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية	سپهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧- رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موپاسان	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢- رحلة إلى الجذور	داسو سالدييار	صبرى التهامى
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥- عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	ولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨- ثقافات العولمة	فريدريك چيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩- ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١- قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢- مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣- ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤- ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠- سنوات الطفولة (رواية)	وول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١- هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢- نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٣- سكين واحد لكل رجل (رواية)	ت. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤- الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥- الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦- امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧- محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨- الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩- الملف (مسرحية)	تادووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١- ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢- أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣- أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حانيم برشيت وأخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤- أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥- أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦- أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧- أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨- أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩- أقدم لك: التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠- الكاتب وواقعه	ماريو فرجاش	بسمة عبدالرحمن
٧٠١- الذاكرة والحداثة	وليم رود فيفيان	منى البرنس
٧٠٢- الأمثال الفارسية	أحمد وكيليان	محمود علاوى
٧٠٣- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانفيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤- فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥- فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦- الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧- أقدم لك: ڤالتر بنيامين	هوارد كاليجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨- فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩- معنى الحياة	ألفريد أدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠- الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	يان هاتشباى وجوموران إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١- درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢- ميراث الترجمة: الإلياذة (جـ١)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣- ميراث الترجمة: الإلياذة (جـ٢)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤- ميراث الترجمة: حديث القلوب	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥- جامعة كل المعارف (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٦- جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧- جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨- جامعة كل المعارف (جـ٤)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩- جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢٠- جامعة كل المعارف (جـ٦)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢١- فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى

٧٢٢- الصفيحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣- تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤- اليسار الفرويدى	بول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥- الاضطراب النفسى	جون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦- الموريسكيون فى المغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧- حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨- العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس أليه	أميرة جمعة
٧٢٩- الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠- حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١- النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢- قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣- مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤- بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥- فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦- التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧- الكوارث الطبيعية (مج٢)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨- دمشق من مصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٣٩- دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٤٠- خطابات القوة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١- الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢- أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣- الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤- ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥- المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	جوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧- الاستعارة فى لغة السينما	تريفور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨- تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩- إيكولوچيا لغات العالم	ل.ج. كالفيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠- الإلياذة	هوميروس	بإشراف: أحمد عتمان
٧٥١- الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢- ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عاروري
٧٥٣- التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤- الشرق والغرب	أنّا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥- تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين	أندرو ب. دبيكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦- ذات العيون الساحرة	إنريكى خارديل بونثيلا	خالد محمد عباس
٧٥٧- تجارة مكة	باتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨- الإحساس بالعولمة	بروس روبنز	عاطف عبدالحميد
٧٥٩- النثر الأردى	مولوى سيد محمد	جلال الحفناوى
٧٦٠- الدين والتصور الشعبى للكون	السيد الأسود	السيد الأسود

٧٦١-	جيوب مثقلة بالحجارة ( )	فيرجينيا وولف	فاطمة ناعوت
٧٦٢-	المسلم عدواً و صديقاً	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣-	الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤-	ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٥-	ديوان خواجة الدهلوى (شعر تصوف)	خواجة الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٦-	الشرق المتخيل	تييرى هنتش	غازى برو وخليل أحمد خليل
٧٦٧-	الغرب المتخيل	نسيب سمير الحسينى	غازى برو
٧٦٨-	حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى
٧٦٩-	أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر
٧٧٠-	السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالدوس	صبرى التهامى
٧٧١-	السيد سيجوندو سومبرا	ريكاردو جويرالديس	صبرى التهامى
٧٧٢-	بريخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى
٧٧٣-	دائرة المعارف الدولية (جـ٢)	جون فيزر وبول ستيرجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٧٧٤-	الديموقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات	مجموعة من المؤلفين	حسن عبد ربه المصرى
٧٧٥-	مرآة العروس	نذير أحمد الدهلوى	جلال الحفناوى
٧٧٦-	منظومة مصيبت نامه (مج١)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٧٧٧-	الانفجار الأعظم	جيمس إ. ليدسى	عزت عامر
٧٧٨-	صفوة المديح	مولانا محمد أحمد ورضا القادرى	حازم محفوظ
٧٧٩-	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى
٧٨٠-	من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٣٠	غلام رسول مهر	سمير عبد الحميد إبراهيم
٧٨١-	الطريق إلى بكين	هدى بدران	نبيلة بدران
٧٨٢-	المسرح المسكون	مارفن كارلسون	جلال عبد المقصود
٧٨٣-	العولمة والرعاية الإنسانية	فيك جورج وبول ويلدنج	طلعت السروجى
٧٨٤-	الإساءة للطفل	ديفيد أ. وولف	جمعة سيد يوسف
٧٨٥-	تأملات عن تطور ذكاء الإنسان	كارل ساجان	سمير حنا صادق
٧٨٦-	المنبة (رواية)	مارجريت أتوود	سحر توفيق
٧٨٧-	العودة من فلسطين	جوزيه بوفيه	إيناس صادق
٧٨٨-	سر الأهرامات	ميروسلاف فرنر	خالد أبو اليزيد البلتاجى
٧٨٩-	الانتظار (رواية)	هاجين	منى الدروبى
٧٩٠-	الفرانكفونية العربية	مونيك بونتو	جيهان العيسوى
٧٩١-	العطور ومعامل العطور فى مصر القديمة	محمد الشيمى	ماهر جويجاتى
٧٩٢-	دراسات حول القصص القصيرة لإدريس ومحفوظ	منى ميخائيل	منى إبراهيم
٧٩٣-	ثلاث رؤى للمستقبل	جون جريفيس	رءوف وصفى
٧٩٤-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ٢)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٩٥-	مختارات من الشعر الإسبانى (جـ١)	نخبة	على عبد الرءوف البمبى
٧٩٦-	آفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	نعوم تشومسكى	حمزة المزينى
٧٩٧-	الرؤية فى ليلة معتمة (شعر)	نخبة	طلعت شاهين
٧٩٨-	الإرشاد النفسى للأطفال	كاترين جيلدرد ودافيد جيلدرد	سميرة أبو الحسن

العنوان	المؤلف	المترجم
٧٩٩- ـعلم السنوات	أن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال
٨٠٠- قضايا فى علم اللغة التطبيقى	ميشيل ماكارثى	عبد الجواد توفيق
٨٠١- نحو مستقبل أفضل	تقرير دولى	بإشراف: محسن يوسف
٨٠٢- مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية	ماريا سوليداد	شرين محمود الرفاعى
٨٠٣- التغير والتنمية فى القرن العشرين	توماس باترسون	عزة الخميسى
٨٠٤- سوسيولوجيا الدين	دانييل هيرفيه-ليجيه وجان بول ويلام	درويش الحلوجى
٨٠٥- من لا عزاء لهم (رواية)	كازو إيشيجورو	طاهر البربرى
٨٠٦- الطبقة العليا المتوسطة	ماجدة بركة	محمود ماجد
٨٠٧- يحى حقى: تشريح مفكر مصرى	ميريام كوك	خيرى دومة
٨٠٨- الشرق الأوسط والولايات المتحدة	ديفيد دابليو ليش	أحمد محمود
٨٠٩- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ١)	ليو شتراوس وجوزيف كروبسى	محمود سيد أحمد
٨١٠- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ٢)	ليو شتراوس وجوزيف كروبسى	محمود سيد أحمد
٨١١- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	جوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨١٢- تأمل العالم: الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية	ميشيل مافيزولى	فريد الزاهى
٨١٣- لم أخرج من ليلى (رواية)	أنى إرنو	نورا أمين
٨١٤- الحياة اليومية فى مصر الرومانية	نافتال لويس	آمال الروبى
٨١٥- فلسفة المتكلمين (مج٢)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبدالغنى
٨١٦- العدو الأمريكى	فيليب روچيه	بدر الدين عرودكى
٨١٧- مائدة أفلاطون: كلام فى الحب	أفلاطون	محمد لطفى جمعة
٨١٨- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ١)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨١٩- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ٢)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨٢٠- ميراث الترجمة: هملت (مسرحية)	وليم شكسبير	طانيوس أفندى
٨٢١- هفت بيكر (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٨٢٢- فن الرباعى (شعر)	نخبة	محمد نور الدين عبد المنعم
٨٢٣- وجه أمريكا الأسود (شعر)	نخبة	أحمد شافعى
٨٢٤- لغة الدراما	دافيد برتش	ربيع مفتاح
٨٢٥- ميراث الترجمة: عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٦- ميراث الترجمة: عصر النهضة فى إيطاليا (جـ٢)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٧- أهل مطروح: البدو والمستوطنون والذين يقضون العطلات	دونالد پ.كول وثريا تركى	محمد على فرج
٨٢٨- ميراث الترجمة: النظرية النسبية	ألبرت أينشتين	رمسيس شحاتة
٨٢٩- مناظرة حول الإسلام والعلم	إرنست رينان وجمال الدين الأفغانى	مجدى عبد الحافظ
٨٣٠- رق العشق	حسن كريم بور	محمد علاء الدين منصور
٨٣١- ميراث الترجمة: تطور علم الطبيعة	ألبرت أينشتين وليو پولد إنفلد	محمد النادى وعطية عاشور
٨٣٢- تاريخ التحليل الاقتصادى (جـ٣)	جوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨٣٣- الفلسفة الألمانية	فرنر شميدرس	محسن الدمرداش
٨٣٤- كنز الشعر	نبيع الله صفا	محمد علاء الدين منصور
٨٣٥- تشيخوف: حياة فى صور	بيتر أوربان	علاء عزمى
٨٣٦- بين الإسلام والغرب	مرثيدس غارثيا	ممدوح البستاوى

٨٣٧-	عناكب في المصيدة	ناتاليا فيكو	على فهمى عبدالسلام
٨٣٨-	في تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى	نعوم تشومسكى	لبنى صبرى
٨٣٩-	أقدم لك: النظرية النقدية	ستيوارت سين وبورين فان لون	جمال الجزيرى
٨٤٠-	الخواتم الثلاثة	جوتهولد ليسينج	فوزية حسن
٨٤١-	هملت: أمير الدانمارك	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٨٤٢-	منظومة مصيبت نامه (مج٢)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٨٤٣-	من روائع القصيد الفارسى	نخبة	محمد علاء الدين منصور
٨٤٤-	دراسات في الفقر والعولمة	كريمة كريم	سمير كريم
٨٤٥-	غياب السلام	نيكولاس جويات	طلعت الشايب
٨٤٦-	الطبيعة البشرية	ألفريد أدلر	عادل نجيب بشرى
٨٤٧-	الحياة بعد الرأسمالية	مايكل ألبرت	أحمد محمود
٨٤٨-	ميراث الترجمة: تاريخ الدولة العربية	يوليوس ڤلهوزن	عبد الهادى أبو ريدة
٨٤٩-	سونيتات شكسبير	وليم شكسبير	بدر توفيق
٨٥٠-	الخيال، الأسلوب، الحداثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٨٥١-	ميراث الترجمة: الطب التجريبى	كلود برنار	يوسف مراد
٨٥٢-	العلم والحقيقة	ريتشارد دوكنز	مصطفى إبراهيم فهمى
٨٥٣-	العمارة في الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج١)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٤-	العمارة في الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج٢)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٥-	فهم الاستعارة في الأدب	جيرارد ستيم	محمد أحمد حمد
٨٥٦-	القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى	فرانشسكو ماركيث يانو بيانويا	عائشة سويلم
٨٥٧-	نادجا (رواية)	أندريه بريتون	كامل عويد العامرى
٨٥٨-	جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية	ثيو هرمانز	بيومى قنديل
٨٥٩-	السياسة في الشرق القديم	إيف شيمل	مصطفى ماهر
٨٦٠-	مصر وأوروبا	القاضى ڤان بملن	لطيفة سالم
٨٦١-	الإسلام والمسلمون في أمريكا	جين سميث	محمد الخولى
٨٦٢-	ببغاء الكاكادو	أرتور شنيتسلر	محسن الدمرداش
٨٦٣-	لقاء بالشعراء	على أكبر دلفى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٤-	أوراق فلسطينية	دورين إنجرامز	عبد الرحيم الرفاعى
٨٦٥-	فكرة الثقافة	تيرى إيجلتون	شوقى جلال
٨٦٦-	رسائل خمس في الآفاق والأنفس	مجموعة من المؤلفين	محمد علاء الدين منصور
٨٦٧-	المهمة الاستوائية	ديفيد مايلو	صبرى محمد حسن
٨٦٨-	الشعر الفارسى المعاصر	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٩-	تطور الثقافة	روبن دونبار وآخرون	شوقى جلال
٨٧٠-	عشر مسرحيات (جـ١)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧١-	عشر مسرحيات (جـ٢)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧٢-	كتاب الطاو	لاوتسو	محسن فرجانى
٨٧٣-	معلمون لمدارس المستقبل	تقرير صادر عن اليونسكو	بهاء شاهين
٨٧٤-	النهر الخالد (مج١)	جاويد إقبال	ظهور أحمد

٨٧٥-	النهر الخالد (مج٢)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٦-	دراسات فى الموسيقى الشرقية (جـ١)	هنرى جورج فارمر	أمانى المنياوى
٨٧٧-	أدب الجدل والدفاع فى العربية	موريتس شتينشنيدر	صلاح محجوب
٨٧٨-	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ١)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٧٩-	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ٢)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٨٠-	الواحات المفقودة	أحمد حسنين بك	عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه
٨٨١-	التنويريون ودورهم فى خدمة المجتمع	جلال آل أحمد	هويدا عزت
٨٨٢-	ميراث الترجمة: أغانى شيراز (جـ١)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٣-	ميراث الترجمة: أغانى شيراز (جـ٢)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٤-	تعلم الأطفال الصغار	باربرا تيزار ومارتن هيوز	محمد رشدى سالم
٨٨٥-	روح الإرهاب	جان بودريار	بدر عرودكى
٨٨٦-	الترجمة والإمبراطورية	دوجلاس روبنسون	ثائر ديب
٨٨٧-	غزليات سعدى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٨٨٨-	أزهار مسلك الليل (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت
٨٨٩-	ميراث الترجمة: سارتوريس	وليم فوكنر	ميخائيل رومان
٨٩٠-	منتخبات أشعار فراغى	مخدومقلى فراغى	الصفصافى أحمد القطورى
٨٩١-	مفاوضات مع الموتى	مارجريت أتوود	عزة مازن
٨٩٢-	تاريخ المسيحية الشرقية	عزيز سوريال عطية	إسحاق عبيد
٨٩٣-	عبادة الإنسان الحر	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
٨٩٤-	الطريق إلى مكة	محمد أسد	رفعت السيد على
٨٩٥-	وادى الفوضى (رواية)	فريدريش دورينمات	يسرى خميس
٨٩٦-	شعر الضفاف الأخرى	نخبة	زين العابدين فؤاد
٨٩٧-	اختراق الجزيرة العربية	ديفيد جورج هوجارث	صبرى محمد حسن
٨٩٨-	الإسلام والعلم	برويز أمير على بهائى	محمود خيال
٨٩٩-	الدبلوماسية الفاعلة	بيتر مارشال	أحمد مختار الجمال
٩٠٠-	تيارات نقدية محدثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٩٠١-	مختارات من شعر لى جاو شينج	لى جاو شينج	عبد العزيز حمدى
٩٠٢-	آلهة مصر القديمة وأساطيرها	روبرت أرنولد	مروة الفقى
٩٠٣-	أفلام ومناهج (مج١)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٤-	أفلام ومناهج (مج٢)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٥-	تراث الهند	ج. ت. جارات	جلال السعيد الحفناوى
٩٠٦-	أسس الحوار فى القرآن	هيربرت بوسة	أحمد هويدى
٩٠٧-	أرثر.. متعة الحياة (رواية)	فرانسواز جيرو	فاطمة خليل
٩٠٨-	الحلقة النقدية	ديفيد كوزنز هوى	خالدة حامد
٩٠٩-	الفنون والآداب تحت ضغط العولمة	جوست سمايرز	طلعت الشايب

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٧٣٨٨ / ٢٠٠٥